

[illegible]

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

MARC-ANTOINE RAIMONDI

IMPRIMERIE DE L'ART
E. Ménard et Cie, 41, rue de la Victoire, Paris.

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

Sous la direction de M. EUGÈNE MÜNTZ

Marc-Antoine Raimondi

ÉTUDE HISTORIQUE ET CRITIQUE

SUIVIE D'UN CATALOGUE RAISONNÉ DES ŒUVRES DU MAITRE

PAR

le Vte HENRI DELABORDE

Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts
Conservateur honoraire du Département des Estampes à la Bibliothèque nationale.

OUVRAGE ACCOMPAGNÉ DE NOMBREUSES ILLUSTRATIONS



PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART

29, CITÉ D'ANTIN, 29

—

MARC-ANTOINE RAIMONDI

PREMIÈRE PARTIE

SA VIE

CHAPITRE PREMIER

Marc-Antoine à Bologne et à Venise.



E tous les artistes italiens dont les œuvres et les noms sont restés célèbres, Marc-Antoine est peut-être celui sur la vie duquel les historiens ou les biographes nous ont laissés le plus à court de renseignements. La date de sa naissance n'est pas mieux connue que celle de sa mort. Si l'on sait qu'il était originaire de Bologne et qu'il passa une partie de sa vie à Rome, on ne sait rien ou presque rien de ses derniers jours; si les poètes ou les lettrés italiens du XVIe siècle font parfois mention de lui, c'est uniquement pour louer en termes généraux son talent, non pour informer la postérité des particularités relatives à sa personne. Et quant aux indications provenant des écrivains spéciaux, sauf deux ou trois anecdotes rapportées par Vasari, rien ne nous a été conservé dans les livres qui puisse servir aujourd'hui de témoignage acquis, ni même de point de départ pour des investi-

gations nouvelles ; car on ne saurait compter pour quelque chose les légendes fabuleuses mises en circulation au XVIIe siècle par Malvasia sur la fin tragique du graveur ou, un peu plus tard, par Baldinucci sur le mariage qu'il aurait contracté avec une femme presque aussi habile que lui dans son art[1]. Enfin, dans les archives et dans les bibliothèques romaines, si riches en renseignements sur les artistes de toutes les époques et de tous les rangs, comme dans les dépôts du même genre que possèdent les grandes villes de l'Italie, on chercherait vainement une pièce quelconque se rapportant à la vie ou aux travaux du plus illustre graveur qu'ait produit l'école italienne.

Les œuvres mêmes de Marc-Antoine sont donc à vrai dire les seuls documents authentiques que l'on puisse consulter pour essayer d'établir la succession chronologique des faits qui le concernent, au moins quant au développement de son talent ; pour le reste, c'est à des éléments d'information détournés, à l'appréciation ou au rapprochement de circonstances tout extérieures qu'il faut recourir, au risque d'élargir un peu trop malgré soi le champ des hypothèses ou, le cas échéant, de suppléer aux preuves qu'on n'a pu réunir, aux solutions qu'on n'a pu trouver, par des subtilités d'argumentation et, pour ainsi parler, par des détours de procédure. En cherchant à éclaircir quelque peu les points obscurs de l'existence de Marc-Antoine, nous tâcherons d'éviter ce double écueil. Nous nous contenterons d'exposer, sans prétendre les imposer, les idées qu'auront pu nous suggérer les souvenirs du milieu dans lequel l'artiste a vécu, l'étude comparée de ses travaux à diverses époques et des travaux accomplis autour de lui, enfin certains témoignages indirects recueillis çà et là, certaines données voisines de notre sujet et paraissant, à ce titre, susceptibles de commentaires. Si de tout cela il ne doit résulter encore que de simples probabilités, si nous n'avons réussi à démêler et à soumettre à l'examen d'autrui que des vérités approximatives, il y aura là du moins quelque chose de plus que ce dont on avait été réduit à s'accom-

1. « Ebbe moglie, dit Baldinucci (*Notizie de' Professori del disegno*, tome II, page 189), la quale pure (ciò che in quel sesso non così frequentemente è accaduto) ebbe ancora ella, nell' operar d'intaglio, non poca rinomanza ».

moder jusqu'ici, et peut-être, en attendant mieux, trouvera-t-on dans les modestes résultats de nos recherches le commencement d'une enquête à poursuivre ou l'occasion d'un contrôle plus exact à exercer.

Nous avons dit que, faute d'un texte digne de foi, on ignorait la



PORTRAIT DE MARC-ANTOINE.
Tiré des *Vite* de Vasari.

date précise de la naissance de Marc-Antoine : il est possible néanmoins d'arriver à peu près à la fixer en mettant à profit quelques indications en dehors des documents écrits. Dans une peinture qu'il exécutait en 1512, dans la célèbre fresque représentant *Héliodore chassé du temple,* au Vatican, Raphael nous a laissé le portrait de

Marc-Antoine. C'est celui d'un homme de trente ans au moins, assez beau, mais d'une beauté sans physionomie propre, presque sans expression, ou n'exprimant tout au plus, comme on l'a dit, que des facultés « moyennes »[1] d'imagination et d'esprit. Or, si à l'époque où il posait devant Raphael, c'est-à-dire en 1512, le graveur était comme il semble, âgé d'un peu plus de trente ans, il s'ensuivrait qu'il n'avait pu naître ni en 1488, ainsi qu'Heineken, Bartsch et M. Passavant se sont accordés à le dire, ni en 1470, comme d'autres écrivains l'ont supposé; puisque, dans le premier cas, la peinture de Raphael nous l'eût montré sous les traits d'un jeune homme de vingt-quatre ans; dans le second, sous ceux d'un homme déjà quadragénaire. On est donc fondé à conclure de ce qui précède que Marc-Antoine naquit très probablement aux approches ou dans le cours de l'année 1480.

L'exactitude de cette date ne se trouverait-elle pas d'ailleurs confirmée par l'hommage public que l'auteur d'un poème composé en 1504 (bien qu'il n'ait été publié qu'en 1513), Giovanni Achillini, dit Philotheo, rendait déjà au talent du graveur? « Je dois louer aussi, disait-il[2], Marc-Antoine Raimondi qui suit les traces sacrées des anciens et dont le crayon aussi bien que le burin atteste la profonde habileté. » Pour mériter de pareils éloges, il fallait avoir sérieusement fait ses preuves, et Marc-Antoine à vingt-quatre ans pouvait déjà en être là; mais comment la chose eût-elle été possible pour un garçon né en 1488, pour un adolescent de seize ans?

Le témoignage d'Achillini en outre tranche une question qu'on s'est assez récemment avisé de présenter comme douteuse, celle du nom exact de la famille à laquelle Marc-Antoine appartenait. Contemporain et compatriote du jeune artiste, le poète était incontestablement en mesure de le désigner sous son vrai nom patronymique, et puisque,

1. A. Gruyer, *Raphael peintre de portraits*, tome Ier, page 349. Pour introduire Marc-Antoine dans sa composition, Raphael a fait de lui un des quatre porteurs de la *sella gestatoria* du pape. C'est lui qui, vêtu de noir et vu de face au premier plan, soutient le bras droit du brancard sur lequel la *sella* est posée. Quant à l'authenticité du portrait, elle résulte du témoignage de Vasari qui avait pu connaître Marc-Antoine et qui, par conséquent, ne se serait pas mépris sur l'individualité du personnage représenté par Raphael. De plus, le petit portrait gravé en bois que ce même Vasari a mis en tête de sa *Vie de Marc-Antoine* ressemble complètement à celui qui est peint dans la salle du Vatican.

2. *El Viridario*, fol. CLXXXVIII verso.

comme Vasari un peu plus tard, il l'appelle résolument *Raimondi*, c'est que apparemment il avait de bonnes raisons pour cela. Laissons donc de côté les tentatives un peu capricieuses faites de nos jours pour réformer une tradition en réalité indiscutable; reste à savoir si, ce nom de famille une fois constaté, quelques souvenirs s'y rattachent de nature à nous renseigner sur ceux qui l'avaient légué à Marc-Antoine.

Dans un curieux et ingénieux travail [1], sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, un érudit contemporain, M. Benjamin Fillon, a cherché à établir que les ancêtres de Marc-Antoine avaient, depuis le XIVe siècle, « tenu à Bologne un rang distingué ». Suivant lui, il faudrait même compter parmi eux deux évêques de cette ville : Bartolommeo di Raimondi, qui occupa le siège épiscopal jusqu'en 1406, et un neveu de celui-ci, un autre Bartolommeo, inhumé, comme le premier, sous les dalles d'une chapelle de famille dédiée à saint Jean-Baptiste, dans l'église cathédrale de Saint-Pierre ; chapelle dont, aux termes d'un acte notarié communiqué à M. Fillon, le « patron » se trouvait être en 1504 « Marc-Antoine Raimondi, *orfèvre* ». Qu'il s'agisse ici du futur maître, cela paraît très probable, en raison de cette qualification d'« orfèvre » donnée au personnage mentionné dans l'acte ; mais alors il faudrait supposer ou que, à cette date, le jeune « orfèvre » avait déjà perdu son père, patron naturel de la chapelle sépulcrale de sa famille, — ou bien que, par suite d'un arrangement quelconque, le patronage de cette chapelle avait été retiré à l'ayant-droit pour être dévolu à son fils [2].

C'est à cette seconde hypothèse qu'il conviendra de s'arrêter si l'on tient pour authentique la double inscription manuscrite que porte un exemplaire d'un livre sorti des presses Aldines, d'un *Aulu-Gelle* imprimé à Venise en 1515, qui aurait appartenu au père de Marc-Antoine à une époque nécessairement postérieure à cette date et, plus

1. *Nouveaux Documents sur Marc-Antoine Raimondi* : *Gazette des Beaux-Arts*, livraison de mars 1880.

2. Il y aurait là, soit dit en passant, un argument de plus en faveur de la date 1480 que nous avons proposée comme celle de la naissance de Marc-Antoine. Suivant les lois en vigueur ou, simplement, suivant les usages établis en Italie au XVIe siècle, il fallait, pour posséder une chapellenie, être âgé de vingt ans au moins ; or, si Marc-Antoine était né, comme on l'a prétendu, en 1488, il n'aurait pas encore, en 1504, atteint l'âge exigé.

tard, à Marc-Antoine lui-même. Voici les mots tracés à la plume qu'on lit sur la première page de ce volume : *Sum Andreæ Raymundi et amicorum,* et au-dessous, d'une écriture différente : *Nunc est Marci Antonii Raymundi ejus filii*[1]. M. Fillon tire du fait cette conséquence que les deux possesseurs successifs d'*Aulu-Gelle* étaient l'un et l'autre de fins lettrés. Je le veux bien, quoique le témoignage produit soit à cet égard assez peu concluant et que la simple possession d'un livre n'implique pas forcément l'érudition ou même les habitudes littéraires de celui à qui il appartient ; mais si les deux lignes transcrites ci-dessus sont bien de la main de Marc-Antoine[2] et de la main de son père, elles prouvent que non seulement Marc-Antoine n'était pas orphelin en 1504, mais même que onze années au moins plus tard il avait encore son père et que le prénom de celui-ci était Andrea. Voilà simplement ce qu'il y a lieu de retenir de la découverte faite et, pour notre part, nous n'y attachons pas d'autre signification.

Un mot encore et nous en aurons fini avec les questions relatives aux origines de Marc-Antoine. Depuis Vasari, au XVIe siècle jusqu'à Malvasia dans le siècle suivant, jusqu'à l'abbé Lanzi dans le nôtre, tous les écrivains qui se sont occupés de lui ont fait suivre son nom de ces mots : *di Bologna* ou *Bolognese.* Rien de mieux, si l'on a voulu dire par là qu'il était né sur le territoire de Bologne et qu'il appartient à l'école bolonaise, en un mot si on le considère comme Bolonais au même titre qu'on qualifie de Florentins Michel-Ange et Léonard de Vinci, en réalité nés l'un et l'autre à une certaine distance de Florence. Marc-Antoine, lui non plus, n'avait pas vu le jour dans les murs mêmes de la ville au nom de laquelle son nom est resté associé. Il était né dans un village situé à quelques milles de Bologne où sa famille possédait un petit bien. C'est du moins ce qui semble résulter d'une lettre que, vers le milieu du XVIIe siècle (10 mars 1659), un graveur-éditeur français, Jean Deshayes, adressait de Bologne à l'un

1. Le volume dont il s'agit, trouvé à Rome il y a quelques années, a été, en 1881, donné par M. Fillon à la Bibliotheque nationale. Il fait aujourd'hui partie des collections du département des Estampes, ou il est coté : E b. 5. c. ÷

2. C'est ce qu'il est impossible de vérifier par une comparaison avec d'autres autographes de Marc-Antoine. Il n'existe de lui, que nous sachions, aucune ligne manuscrite, aucune signature même qui permette le rapprochement.

de ses confrères, à propos d'estampes et de dessins qu'il venait de voir dans la boutique d'un libraire « descendu d'un bâtard de Marc-Antoine ». Et le signataire de la lettre ajoutait que Marc-Antoine, par son testament, avait disposé en faveur de ce fils naturel du peu qui lui avait appartenu « à Argène, lieu proche d'ici, *d'où il était* ». Le moment n'est pas venu encore de nous occuper de cet héritier anonyme de Marc-Antoine, « graveur fameux comme son père », dit Deshayes, et de chercher, après M. Fillon, à le reconnaître parmi les maîtres graveurs italiens du XVI[e] siècle ; en faisant dès à présent mention de lui, nous avons voulu seulement prendre occasion du legs qu'il avait reçu pour en tirer un renseignement sur celui-là même de qui il le tenait.

A quel âge Marc-Antoine commença-t-il ses études d'artiste et dans quelles circonstances, par quels indices avait-il d'abord révélé sa vocation ? De ce côté encore, les renseignements font défaut. On sait seulement qu'entré comme apprenti dans l'atelier ou, suivant le terme usité alors en Italie, dans la « boutique » du célèbre orfèvre-peintre Francesco Francia, Marc-Antoine y passa plusieurs années en compagnie des deux fils du maître, Giacomo et Giulio [1], destinés l'un et l'autre à continuer dans l'histoire de l'art bolonais les traditions qu'ils avaient reçues de leur père. Mêlé de près à leur vie par la communauté des études et des travaux sous le toit domestique, il en arriva bientôt à être au dehors presque confondu avec eux, et ces deux mots *de' Franci* ajoutés par ses concitoyens à son nom prouvent qu'on le regardait ou qu'on feignait de le regarder comme un membre de la famille.

A l'école de Francia d'ailleurs, Marc-Antoine se trouvait en bon lieu, sinon pour s'initier aux secrets du grand art et du beau dans son acception la plus large, au moins pour se familiariser avec les conditions et pour se former à la pratique de la profession spéciale

1. C'est par erreur que, sur la foi de Malvasia, on a fait de Giulio Francia tantôt un neveu, tantôt un cousin du chef de la race. Il résulte d'actes authentiques qu'il était le troisième fils de celui-ci et que, peintre comme son père et comme son frère aîné Giacomo ou Jacopo, il fut à son tour le père d'un peintre, Giovambattista, né en 1533. Voyez, dans le *Vasari* avec les notes de M. Gaetano Milanesi (tome III, page 558), le *Commentario alla vita di Francesco Francia*.

qu'il entendait exercer. Francia, quoi qu'on en ait dit, surtout de nos jours, ne dépasse pas comme peintre le niveau des artistes secondaires. Si l'on rapproche ses tableaux de ceux qu'ont laissés les *quattrocentisti* florentins, nul doute qu'on ne sente, par le contraste, l'insuffisance de son imagination, la mollesse et la monotonie de sa manière; mais si on l'envisage comme orfèvre, l'opinion que l'on concevra de son talent sera certainement bien meilleure. Les monnaies à l'effigie de Bentivoglio que Francia grava lorsqu'il était directeur de la *Zecca,* d'autres monnaies et d'autres médailles dont il grava également les coins, plusieurs paix niellées, — notamment celles que possède l'Académie des Beaux-Arts, à Bologne, — enfin divers objets d'un genre analogue conservés dans les collections publiques ou particulières prouvent sa rare habileté à manier le burin ou le ciselet, et, de plus, le tout atteste une décision dans les intentions dont les œuvres peintes par la même main ne fournissent pas, à beaucoup près, des témoignages équivalents. Il semble au reste que Francia lui-même ait eu conscience de ce qui constituait sa vraie supériorité, puisque en signant ses tableaux il a eu soin de faire suivre son nom de la qualification d'*aurifex,* comme pour rappeler par là ses principaux titres et pour excuser en quelque sorte les défaillances de son pinceau.

Tout en aidant son maître dans les travaux d'orfèvrerie qui lui étaient commandés, Marc-Antoine ne tarda pas à fabriquer pour son propre compte des plaques de ceinture, des médaillons pour l'ornement des bonnets suivant l'usage du temps, d'autres menus objets ciselés ou niellés « parfaitement beaux », dit Vasari, et appréciés comme tels par les gens du métier aussi bien que par les acheteurs. Le jeune artiste, toutefois, ne s'en tenait pas aux preuves de son savoir-faire dans des tâches de cet ordre. Soit qu'il y eût été excité par les exemples de Francia à qui l'on attribue avec plus ou moins de vraisemblance la gravure de quelques planches, soit que ses inclinations personnelles l'eussent porté à expérimenter spontanément un procédé encore assez nouveau en Italie, il avait de bonne heure entremêlé ses travaux d'orfèvre et de *niellatore* de travaux de gravure proprement dite, et bientôt ceux-ci l'occupèrent exclusivement. Le nombre des

estampes appartenant à la jeunesse de Marc-Antoine est en effet assez grand dans l'œuvre du maître, et bien que la première pièce qu'il ait



PYRAME ET THISBÉ. D. 134

Première planche avec date (1505), gravée par Marc-Antoine.

datée porte le millésime 1505[1], d'autres pièces sans date, mais peut-être de la même époque sinon d'une époque un peu antérieure, permettent

1. *Pyrame et Thisbé.* Voyez n° 134 du *Catalogue,* à la suite de la présente notice.

de penser que, dès le commencement du XVIe siècle, l'élève de Francia était devenu graveur de profession. En tout cas, à partir de 1505 les œuvres de son burin se succèdent avec tant de rapidité qu'il est telle année, — l'année 1506 par exemple, — où l'intervalle d'un mois tout au plus se produit entre l'achèvement d'une planche et la publication d'une autre[1].

Considérées dans leur ensemble, les estampes de Marc-Antoine qu'on peut rattacher à cette période de sa vie, ces scènes, mythologiques pour la plupart, qu'il gravait alors au hasard des occasions et comme pour se faire la main, tantôt d'après les dessins de son maître ou de ses condisciples Giacomo Francia et Timoteo Viti, tantôt d'après ses propres dessins, — tout cela sans doute n'a encore que le caractère d'essais et ne constitue à vrai dire que des promesses. Au point de vue de la correction, de l'habileté technique, de la science du modelé et de l'effet, il faut bien reconnaître que les œuvres du jeune graveur bolonais laissent beaucoup à désirer et que, de ce côté, les imperfections ne s'y montrent guère moins que dans les œuvres, plus foncièrement expressives d'ailleurs, des graveurs florentins primitifs. Cependant, un vif sentiment du beau se fait jour sous ces dehors incomplets ; cette insuffisance de la pratique n'empêche pas l'ampleur des instincts de se trahir, et, là même où le travail est le plus maigre ou le dessin des formes le plus gauche, il n'est pas difficile de comprendre que, loin de tenir à l'infirmité du goût, de pareilles fautes ont pour unique cause l'inexpérience de la main : inexpérience d'assez peu de durée au surplus, et dont les témoignages, très sensibles dans les premières planches de l'artiste, le sont de moins en moins dans les planches qui suivent, pour disparaître déjà presque complètement dans celles que Marc-Antoine grave vers la fin de son séjour à Bologne ou à l'époque de son séjour à Venise, — c'est-à-dire même avant le moment où il entrera en pleine possession de son talent sous l'influence décisive des exemples et des conseils de Raphael.

1. Ainsi la planche représentant *Apollon, Hyacinthe et l'Amour* (n° 108 de notre catalogue), a été terminée (l'inscription qu'elle porte en fait foi) le 9 avril 1506 ; celle que nous avons intitulée la *Nymphe du printemps* est datée du 2 mai de la meme année.



APOLLON, HYACINTHE ET L'AMOUR.

Les progrès ainsi accomplis par celui qui en 1505 n'était encore que le graveur de *Pyrame et Thisbé* et qui en vient, dès l'année suivante, à produire un ouvrage aussi bien inspiré, aussi savant même à certains égards que l'*Apollon et Hyacinthe* (n° 108), ces perfectionnements rapides ou, si l'on veut, cette virilité imprévue d'un art presque puéril au début, sans doute il convient de les expliquer avant tout par le libre développement chez Marc-Antoine des facultés personnelles ; mais il convient aussi de faire, dans ces progrès du graveur bolonais, une part, et une part considérable, aux enseignements que lui avait fournis l'étude des estampes d'Albert Dürer.

Suivant une tradition consacrée par Vasari et acceptée de confiance par tous les écrivains qui se sont après lui occupés de Marc-Antoine, celui-ci aurait eu pour la première fois connaissance des travaux du maître allemand un jour où, se promenant sur la place Saint-Marc, à Venise, il vit à l'étalage d'une boutique des pièces gravées par lui; et Vasari ajoute que, dans l'entraînement de son enthousiasme, Marc-Antoine dépensa aussitôt, pour acquérir ces pièces, tout l'argent qu'il avait apporté de Bologne. Que pendant son séjour à Venise, Marc-Antoine ait eu fortuitement sous les yeux telles estampes d'Albert Dürer qu'il ne lui avait pas été donné de rencontrer jusqu'alors et qu'il se soit empressé de les acheter afin de les étudier à loisir, — rien de plus facilement admissible; mais il n'en reste pas moins vrai que, si fécond en résultats qu'il ait pu être, le fait n'avait ni le caractère ni la portée d'une révélation absolue. Même avant son voyage dans la haute Italie, même avant d'avoir quitté Bologne, Marc-Antoine n'en était plus à ignorer les mérites d'Albert Dürer et le profit qu'on pouvait tirer de ses exemples. La preuve en est dans les très évidents emprunts faits au maître de Nuremberg, dans les imitations formelles de certaines parties de ses fonds de paysages, que nous montrent plusieurs planches appartenant à l'époque des débuts du jeune graveur.

Quoi de moins surprenant au surplus? La publication des premières estampes dues au burin d'Albert Dürer remonte à l'année 1496 : le succès qui s'ensuivit s'étendit assez loin et assez vite pour que, dès le

commencement du XVIe siècle, quelque chose dût se renouveler en Italie de l'empressement avec lequel on avait accueilli, vers la fin du siècle précédent, d'autres œuvres de la gravure allemande. Au temps de son apprentissage chez Ghirlandaio, Michel-Ange avait scrupuleusement copié une pièce gravée par Martin Schongauer, le *Saint Antoine au milieu des démons;* de son côté, l'habile miniaturiste florentin Gherardo s'était, dit-on, initié à l'art de la gravure en reproduisant sur le cuivre d'autres ouvrages du même maître; à plus forte raison, les progrès si hautement significatifs que résumaient les premières estampes d'Albert Dürer ne pouvaient-ils manquer d'attirer l'attention et de stimuler le zèle des graveurs italiens contemporains. De même que Robetta, à Florence, Zoan Andrea et Giulio Campagnola, à Venise, d'autres encore en Toscane ou en Lombardie, ne se faisaient pas faute de s'approprier en tout ou en partie les exemples venus de Nuremberg[1], Marc-Antoine à Bologne s'inspirait déjà des œuvres d'Albert Dürer. On peut donc dire que son aventure à Venise ne fit que confirmer chez lui les dispositions d'esprit où il était quand il habitait sa ville natale. Au lieu de trouver, comme on l'a prétendu, son chemin de Damas sur la place Saint-Marc, il y rencontra seulement une occasion nouvelle d'instruire son intelligence; en un mot, à partir de ce moment, il accepta ouvertement l'influence de modèles qu'il n'avait jusqu'alors interrogés ou imités qu'avec une certaine réserve.

Les emprunts aux estampes d'Albert Dürer sont en effet plus ou moins déguisés dans celles que Marc-Antoine fit paraître d'abord; ils se réduisent d'ailleurs à la copie de quelques formes partielles, à la reproduction de quelques objets accessoires, ici d'un groupe d'arbres ou de buissons, là de châteaux ou de chaumières des bords du Rhin,

1. C'est ainsi que dans les planches représentant, l'une *Adam et Ève avec leurs enfants*, l'autre *Une Vieille et deux couples amoureux*, Robetta a copié les paysages servant de fonds à deux des pièces d'Albert Dürer : la *Vierge au singe* et les *Effets de la jalousie*. Quant à Campagnola, il a, lui aussi, reproduit le paysage de la *Vierge au singe* dans son *Enlèvement de Ganymède*. Enfin, deux compositions tout entières d'Albert Dürer : la *Vierge allaitant l'Enfant Jésus* et la *Famille de satyres*, gravées l'une et l'autre en 1505, ont été, la première dans le cours de cette même année, la seconde quelques mois plus tard, copiées, sans modifications d'aucune sorte, par Zoan Andrea et par Antonio da Brescia.

assez étrangement rapprochés par le copiste des personnages sacrés ou des figures mythologiques qu'il met en scène aux premiers plans. Tant que Marc-Antoine travaille à Bologne, il n'ose s'approprier encore ni l'ensemble d'une composition inventée par le maître allemand, ni les procédés d'exécution particuliers à celui-ci; mais le jeune graveur n'a plus les mêmes scrupules quand, une fois installé à Venise, il entre en possession de cette suite de pièces sur la *Vie de la Vierge* en face desquelles un heureux hasard l'a placé et qu'il s'est hâté d'acquérir. S'il s'applique maintenant à étudier les œuvres d'Albert Dürer, ce n'est plus, comme par le passé, pour y chercher simplement de quoi compléter ses propres travaux, pour extraire des originaux tel fragment de nature à meubler un fond ou à combler çà et là un vide : c'est d'un bout à l'autre qu'il entend transcrire chacun de ces modèles, c'est avec l'intention d'en contrefaire les apparences générales aussi bien que les moindres détails, et cela si résolument que, non content de s'être assimilé dans ses copies le style et la manière adoptés par l'auteur des pièces originales, il n'hésite pas à s'emparer par surcroît de sa signature même. Les dix-sept planches de la *Vie de la Vierge* gravées par Marc-Antoine portent toutes le monogramme d'Albert Dürer. Bien qu'elles soient dues à un procédé de gravure différent du procédé employé pour l'exécution des modèles, — puisque Marc-Antoine a reproduit sur le cuivre ce qui avait été primitivement gravé en bois, — elles n'en ont pas moins la signification et le caractère de véritables fac-similés. Aussi conçoit-on que, au moment où elles parurent, ces copies aient facilement réussi à tromper en Italie les gens, — et naturellement c'était le plus grand nombre, — qui n'avaient pas les originaux sous les yeux. Le succès qu'il s'était promis ne fit donc pas défaut au contrefacteur et, pendant quelque temps, Marc-Antoine put recueillir en paix les fruits de sa ruse; malheureusement pour lui, il avait compté sans les difficultés qu'allait faire naître l'intervention directe de celui-là même dont il se croyait, naïvement ou non, le droit d'exploiter le talent à distance et d'en détourner les témoignages à son profit.

Informé du fait, Albert Dürer ne se résigna nullement à subir en



LA VISITATION.

Copie de Marc-Antoine d'une pièce de la *Vie de la Vierge*, d'après Albert Dürer.

silence le préjudice qu'il lui causait. Il accourut, dit-on, à Venise où un premier voyage l'avait amené déjà onze ans auparavant, et bientôt, à la suite d'une plainte officiellement portée par lui, la Seigneurie n'hésitait pas à reconnaître la justesse de ses griefs. La décision du tribunal auquel Albert Dürer avait ainsi demandé secours n'impliquait pas, il est vrai, la punition du coupable pour le méfait qu'il venait de commettre; elle se bornait à prévenir les fautes du même genre où il pourrait, un jour ou l'autre, retomber, en lui interdisant, sinon de copier désormais les œuvres du maître allemand, au moins de contrefaire la signature dont elles étaient ou dont elles seraient revêtues.

On a plus d'une fois révoqué en doute l'authenticité du récit de Vasari au sujet de cette querelle entre les deux artistes et des résultats juridiques qu'elle aurait eus. On a argué d'abord de l'erreur chronologique commise par l'écrivain qui, au lieu de la *Vie de la Vierge*, gravée, pour la plus grande partie, avant 1506, et que Marc-Antoine reproduisait dans le cours de cette même année 1506, mentionne comme ayant été copiée dès lors par le graveur bolonais « la *Passion* en trente-six pièces » qu'Albert Dürer ne publia en réalité qu'entre les années 1509 et 1511. De ce côté, en effet, des réserves sont à faire. Il est clair qu'en donnant cette indication Vasari s'est trompé et qu'il a interverti l'ordre dans lequel les deux séries d'estampes originales et les deux séries de copies ont successivement paru; mais suit-il de là qu'Albert Dürer n'ait pas pu se plaindre ou que sa plainte n'ait point été écoutée?

D'autre part, on a prétendu qu'en matière de propriété des œuvres d'art comme en matière de propriété littéraire, l'état de la législation, au commencement du XVIe siècle, n'était pas tel qu'on pût exercer des poursuites et, à plus forte raison, prononcer une condamnation contre le graveur qui aurait trouvé bon de mettre sous le nom d'un autre un travail sorti de sa propre main. Soit; mais Albert Dürer apparemment ne l'entendait pas ainsi, puisque dans plusieurs occasions il n'hésita pas à recourir, tantôt aux menaces publiques, tantôt à la protection de la justice, pour se préserver ou pour se venger des contrefacteurs. « Malheur à toi, écrivait-il en tête d'un de ses recueils de gravures

en bois, malheur à toi qui dérobes insidieusement le fruit du labeur et du génie d'autrui; prends garde de porter une main téméraire sur cette œuvre qui nous appartient, etc. [1] » Et plus tard, à la suite de réclamations adressées par lui au Conseil de Nuremberg, il obtenait de cette assemblée un arrêté ainsi conçu : « Un certain étranger a vendu, aux abords de l'Hôtel-de-Ville, des estampes, dont quelques-unes portant la marque d'Albert Dürer ont été frauduleusement copiées. Il devra s'engager par serment à supprimer toutes les marques et à ne vendre ici aucune pièce qui en soit pourvue. En cas de contravention, on saisira et on confisquera toutes les estampes à titre de contrefaçons[2]. » Pourquoi les droits d'Albert Dürer n'auraient-ils pas été reconnus à Venise, comme ils l'étaient à Nuremberg dans des circonstances analogues? Pourquoi la Seigneurie aurait-elle opposé une fin de non-recevoir à une demande que la plus simple équité prescrivait d'accueillir, au moins en vue de l'avenir sinon en réparation du présent? Il y a donc lieu de croire, quoi qu'on en ait dit, que d'actives démarches furent faites par Albert Dürer pour avoir raison des fraudes dont il était victime en Italie, et que ces démarches aboutirent, faute de mieux, à certaines mesures préventives de nature à limiter la portée des contrefaçons futures. Celui qui, dans ses copies de la *Vie de la Vierge,* n'avait pas craint de s'approprier la signature d'autrui fut sans doute mis en demeure de s'abstenir, à l'avenir, d'une pareille usurpation. Puisque la seconde suite de pièces qu'il publia quelques années plus tard d'après Albert Dürer, — celle que l'on désigne sous le nom de *Petite Passion,* — ne porte pas, comme la première, le monogramme du maître allemand, on peut en conclure que, dans l'intervalle entre les deux publications, il avait été par qui de droit défendu à Marc-Antoine de renouveler sa tentative pour tromper le public sur les vraies origines du travail mis en vente.

En résumé, si le récit de Vasari manque un peu d'exactitude dans les détails, il n'en est pas moins au fond digne de créance, et ceux

1. On trouvera le texte de cet avertissement et plusieurs fragments de lettres écrites par le maître à propos de tracas du même genre dans l'ouvrage de M. Thausing : *Albert Dürer, sa vie et ses œuvres, traduit de l'allemand par Gustave Gruyer.* (Chap. XI, page 262.)

2. Baader, *Beiträge zur Kunstgeschichte*, tome Ier, page 10.

qui de nos jours le rejettent d'un bout à l'autre en le traitant de pure « historiette » nous semblent oublier les différences matérielles que présentent, quant à l'indication des provenances, les deux séries de copies gravées par Marc-Antoine. Il y a là, en réalité, un commentaire explicatif de ce récit, ou plutôt un témoignage formel qui le redresse et le justifie en même temps.

Reste à savoir toutefois si, en s'efforçant de donner à son talent cette physionomie d'emprunt, Marc-Antoine réussissait à en dénaturer le caractère intime; si en s'expatriant pour ainsi dire dans ce commerce systématique avec l'art étranger il arrivait à ne plus rien garder de ses coutumes ou de ses inclinations propres. Fort heureusement, la transformation n'était pas complète. Quelque bonne volonté qu'il y mît, le graveur bolonais ne se dérobait pas si bien sous le déguisement dont il s'affublait, qu'il ne se laissât entrevoir et ne se trahît çà et là. « Même à cette époque de sa vie, où il semble livré corps et âme à l'imitation, Marc-Antoine, dit très justement M. Vitet[1], Marc-Antoine ne perd pas toute originalité. L'Italien se retrouve et reparaît à tous moments; sans cesse il lui échappe des airs de tête pleins de noblesse, des extrémités étudiées à la manière antique... » Aussi bien que les reproductions en fac-similé de la *Vie de la Vierge,* les reproductions de la *Passion* portent en effet l'empreinte de ce sentiment personnel, plus fort par instants chez le copiste que le parti pris d'abnégation, de ces concessions involontaires aux exigences innées de son esprit, à ce besoin du beau qu'il éprouve lors même qu'il prétend le plus résolument en apparence ne s'attacher qu'au littéral. Telles têtes de la Vierge ou des Saintes Femmes traitées par Albert Dürer avec une préoccupation impitoyable des détails prennent, sous le burin de Marc-Antoine, une simplicité relative qui en embellit les traits et en ennoblit l'expression; telle draperie compliquée dans l'original de mille petits plis courts et raides s'assouplit dans la copie, sans que l'aspect en soit pour cela radicalement changé. Rien d'ailleurs, à ce qu'il semble, de moins prémédité que ces modifications partielles. On dirait que le copiste s'y décide naïvement au cours de son travail, par une

1. *Études sur l'histoire de l'art,* tome IV, page 61.

sorte de mouvement inconscient et de pressentiment instinctif du mieux; mais si peu calculées qu'elles soient, ou plutôt en raison même de leur spontanéité, de pareilles infidélités ne laissent pas d'être assez



ECCE HOMO.
Copie d'après Albert Dürer d'une pièce de la suite dite *la Petite Passion*.

D. 272

caractéristiques pour qu'il y ait lieu de les noter, au moins comme les symptômes d'un affranchissement prochain et complet.

Ce n'est pas pourtant qu'après avoir achevé de graver les deux suites dont nous venons de parler, Marc-Antoine ait immédiatement renoncé à prendre Albert Dürer pour modèle. Avant de devenir à Rome le traducteur attitré des œuvres de Raphael, il lui arrivera

encore de copier parfois celles du maître allemand, mais alors à l'état de pièces isolées[1]. Bien plus, une planche d'après un dessin portant la date de 1520 prouve que, même au temps de sa plus grande force, Marc-Antoine continuait d'étudier de près les œuvres d'Albert Dürer, et que, à l'occasion, il ne dédaignait pas plus qu'autrefois de les reproduire[2]. A aucune époque donc, il n'a cessé de mettre à profit les enseignements que lui fournissaient les travaux accomplis à Nuremberg; mais il va sans dire que de tels exemples n'eurent et ne pouvaient avoir d'influence sur le développement de son talent qu'au point de vue de l'expérience et de l'habileté toutes techniques. Les secrets du beau, ou tout au moins d'un beau à l'usage des Italiens, n'étaient pas, tant s'en faut, de ceux qu'il appartenait à Albert Dürer de révéler : de ce côté, Marc-Antoine n'avait qu'à s'interroger lui-même pour trouver des secours et des moyens d'initiation suffisants. Ce qu'il lui fallait acquérir seulement et ce que l'étude assidue des gravures du maître allemand lui procura dans une large mesure, c'était la science du métier proprement dit, la connaissance pratique de procédés moins conventionnels ou moins sommaires que les procédés employés en Italie par les peintres-graveurs de la fin du XVe siècle. Ceux-ci, nous avons eu déjà l'occasion de le rappeler ailleurs[3], s'étaient le plus souvent contentés, dans l'exécution de leurs planches, d'assembler tant bien que mal quelques tailles pour soutenir les contours, d'indiquer les ombres ou les demi-teintes par des traits espacés et rigides, creusés parallèlement les uns aux autres, sans souci en apparence des saillies relatives du modelé ou des sinuosités de la ligne extérieure. Albert Dürer, au contraire, à l'exemple du maître de 1466, de Martin Schongauer et de ses autres prédécesseurs en Allemagne, Albert Dürer s'était appliqué, — et il avait réussi mieux que personne avant lui, — à varier les travaux du burin en raison de la souplesse réelle ou de l'inflexibilité

1. Outre les dix-sept estampes dont se compose la *Vie de la Vierge*, et les trente-sept qui constituent la suite connue sous le titre de la *Petite Passion*, on peut évaluer à une vingtaine, au minimum, les copies faites par Marc-Antoine d'après des œuvres d'Albert Dürer, gravées soit au burin, soit en bois.

2. Cette pièce, dite la *Vierge à la porte*, représente la Sainte Vierge allaitant l'Enfant Jésus. (Voyez n° 295 de notre catalogue.)

3. *La Gravure en Italie avant Marc-Antoine*. Paris, Rouam, 1883.

des corps; à figurer, au moyen de tailles plus ou moins serrées, plus ou moins profondes, les différents degrés d'intensité des ombres et les phénomènes divers produits, dans l'aspect de chaque objet, par les dégradations de la lumière ou par les accidents de la forme. Rien de moins surprenant, dès lors, que la prédilection de Marc-Antoine pour des œuvres si sûrement instructives; rien de plus naturel que l'influence qu'elles exercèrent sur les progrès de son talent, progrès tout extérieurs d'ailleurs, il faut le répéter, inhérents au mode d'exécution même et fort étrangers à ce qui relevait chez le graveur italien, comme chez d'autres artistes ses compatriotes, du goût individuel ou des aptitudes de la race.

C'est dans cette mesure seulement qu'il convient d'accepter ce que certains écrivains du XVIe siècle rapportent des sentiments d'admiration inspirés en Italie aux plus grands maîtres par les exemples du peintre-graveur allemand. Si, suivant le témoignage de Lodovico Dolce [1], Raphael avait suspendu aux murs de son atelier des dessins et des estampes d'Albert Dürer, pense-t-on que ce fût pour y chercher des leçons de noblesse ou de grâce dans le style? Ce devait être simplement pour les consulter, le cas échéant, en vue de l'énergie ou de la précision dans le faire. Toute proportion gardée entre le génie du « divin » peintre et l'intelligente habileté du graveur bolonais, celui-ci ne songeait pas davantage à s'humilier, en dehors des pures questions de pratique, devant l'autorité du maître étranger. Même en se faisant le copiste d'Albert Dürer, il n'aliénait pas plus au fond son indépendance qu'il ne démentait sa nationalité; sous les apparences d'un hommage sans réserve, c'était quelquefois, par la manière dont il interprétait son modèle, une critique involontaire, presque une accusation qu'il formulait.

Quelque large place que les études et les copies d'après Albert Dürer occupent dans les travaux accomplis à Venise par Marc-Antoine, quelque influence que les enseignements puisés à cette source aient pu avoir sur le développement matériel de son talent, d'autres œuvres

1. *Aretino* ou *Dialogo de la Pittura, nel quale si raggiona della dignità di essa*; Venise, 1557, page 42.

appartenant à la même époque, mais d'une origine et d'un caractère tout différents, prouvent que le graveur n'avait garde de s'immobiliser dans le rôle de simple fabricant de contrefaçons. A ses gravures en fac-similé d'après les gravures allemandes, il trouvait le temps d'ajouter des pièces dont quelque peintre vénitien ou lombard lui avait fourni les modèles, et dans lesquelles, au lieu de se réduire à une opération de pure transcription, sa tâche s'élevait à la hauteur d'un travail d'interprétation personnelle. L'estampe, par exemple, que l'on désigne, je ne sais pourquoi, sous ce titre le *Songe de Raphael* (n° 180), et qui, par l'ordonnance de la scène comme par les formes du style, serait bien plutôt de nature à remettre en mémoire le nom et la manière de Giorgion, — celle qui représente une *Jeune Femme arrosant une plante* (n° 183), d'après un dessin dû non moins évidemment à une main vénitienne, — d'autres pièces encore de même provenance et de même caractère permettent d'apprécier les efforts tentés par Marc-Antoine pour appliquer à l'expression de l'idéal italien la méthode d'exécution empruntée aux exemples de l'art étranger. Viennent maintenant pour le graveur les occasions d'utiliser en face d'œuvres absolument belles l'expérience acquise et les études poursuivies en moins haut lieu, il se trouvera pleinement en mesure d'aborder une pareille tâche et de traiter d'égal à égal avec les maîtres par excellence dont il sera appelé à populariser par son propre talent les travaux.

CHAPITRE II

Marc-Antoine à Rome, sous l'influence de Raphael.



'importance du rôle pris par Marc-Antoine et les titres qui lui assurent une place parmi les grands artistes italiens ne datent, à vrai dire, que de l'époque où, admis dans la familiarité de Raphael, il est auprès de lui touché de la grâce en quelque sorte, ou, si l'on veut, subitement éclairé d'un reflet de ce lumineux génie. Sans Raphael, Marc-Antoine serait resté peut-être toute sa vie un graveur plus habile, il est vrai, mais au fond aussi médiocrement inspiré que ses anciens condisciples à Bologne ou que les graveurs qui travaillaient, au commencement du XVIe siècle, dans les diverses villes de la haute Italie; peut-être ne nous apparaîtrait-il aujourd'hui que comme le premier du groupe auquel appartiennent, entre autres artistes de second ordre, Jacopo Francia et Altobello de' Melloni, Giovan Antonio da Brescia et Pellegrino da San Daniele; mais une fois en contact avec Raphael, une fois soumis à cette bienfaisante influence, Marc-Antoine devient en réalité un autre homme. Son talent se transforme et grandit presque du jour au lendemain, son intelligence s'ouvre à la pleine conception du beau, comme sa main apprend à l'exprimer désormais sans hésitation : si bien que le burin du graveur semble avoir les mêmes vertus, la même puissance que le crayon souverain dont il traduit les œuvres, et que, par une sorte de prêté-rendu également profitable aux deux maîtres, ce que l'un a fourni à l'autre d'exemples admirables lui revient consacré, pour ainsi dire, sous des formes nouvelles, et comme rajeuni dans le présent, éternisé pour l'avenir.

Il est donc juste de reconnaître que si Marc-Antoine a dû beaucoup à Raphael, Raphael, de son côté, ne pouvait que gagner à rencontrer un confident aussi sûr, un interprète aussi éloquent de ses

pensées, même de celles dont il fallait comprendre le sens à demi-mot et compléter l'expression rapide, pour les sauver, dans les siècles suivants, de l'anéantissement ou de l'oubli. Combien de dessins aujourd'hui perdus ou réservés dans certaines collections aux regards de quelques privilégiés, auxquels le talent de Marc-Antoine a ainsi redonné la vie et attaché pour jamais la popularité! Et quant aux œuvres de Raphael dont la composition nous est connue par les fresques ou par les tableaux qui subsistent encore, quoi de plus intéressant que de les retrouver, sous des formes souvent différentes des formes définitives, dans les copies gravées d'esquisses préalablement tracées au crayon ou à la plume? Marc-Antoine n'eût-il laissé que les reproductions de ces essais où le peintre du *Parnasse* et de la *Sainte Cécile* semble s'interroger lui-même en vue des chefs-d'œuvre futurs, n'eût-il fait que nous révéler ces secrets intimes, ces naïfs épanchements du génie à l'heure des premières inspirations, il eût par cela seul bien servi la cause du maître et singulièrement contribué à expliquer, à confirmer une gloire fondée d'ailleurs sur tant de titres publics; mais les gravures de Marc-Antoine n'ont pas, tant s'en faut, pour office unique de fournir ces termes de comparaison entre les compositions de Raphael à l'état de préparations et l'aspect qu'elles présentent là où le pinceau les a irrévocablement formulées. Nombre d'estampes d'après des modèles exécutés sans arrière-pensée de développements ultérieurs, nombre de scènes figurées sur le cuivre, dont aucune ne devait être peinte, constituent dans l'ensemble des ouvrages de Raphael une série à part, et, grâce à l'intervention de Marc-Antoine, rendent aussi hautement témoignage de la puissance d'imagination et de l'art incomparable du maître que les tableaux mêmes ou que les cartons sortis de sa main. Il est telles de ces scènes, et des plus importantes, — le *Jugement de Pâris,* par exemple, ou le *Massacre des Innocents,* — qui n'auraient peut-être jamais vu le jour si elles n'avaient été composées expressément pour la gravure; en sorte que l'on peut dire, sans exagération, que la fécondité de Raphael tient en partie à sa juste confiance dans Marc-Antoine et qu'il y a eu là pour lui, en même temps qu'un concours utilement prêté, un élément de progrès et un stimulant véritables.



LE PARNASSE,

d'après Raphael

Est-ce donc que Raphael ait pressenti de loin les avantages qu'il trouverait à s'attacher le graveur bolonais? Conçut-il le projet de l'attirer à Rome, à la suite d'informations prises sur son talent ou d'un examen direct de ses œuvres? Il n'y a nullement lieu de le supposer. Il est très probable, au contraire, que lorsque, après les années passées à Venise et un séjour de quelques mois à Florence [1], Marc-Antoine arrivait à Rome, il venait s'y établir à ses propres risques, sur la foi de ce qu'il avait entendu dire de l'état florissant des arts dans cette ville et de la protection que les artistes y rencontraient, ou tout au plus sur le conseil de Jules Romain, avec qui il s'était trouvé en rapport un peu auparavant et qui avait pu officieusement l'engager à se rapprocher d'un centre d'activité sans équivalent en Italie. Toujours est-il qu'une fois à Rome, il dut à l'intervention de Jules Romain — peut-être aussi à celle de Timoteo Viti qu'il avait connu à Bologne dans l'atelier de Francia — l'honneur d'être présenté à Raphael et la bonne fortune d'obtenir de lui un de ses dessins pour le graver, à titre d'essai [2].

En donnant ainsi au nouveau venu un témoignage de confiance qui, vu le peu de notoriété de Marc-Antoine à cette époque, pouvait paraître prématuré, Raphael, au fond, ne s'aventurait pas beaucoup, même à supposer — ce qui n'est guère vraisemblable — que Marc-Antoine n'eût pas mis préalablement sous ses yeux quelques spécimens de son savoir-faire, en particulier la planche qu'il venait de graver à Florence, d'après le carton de Michel-Ange, et qui certes était de nature à servir d'argument en sa faveur. En tout cas, par le privilège qu'il concédait tout d'abord au protégé de Jules Romain, Raphael ne courait pas le risque de faire tort à quelque autre talent alors à sa portée; car, au commencement du XVI[e] siècle, la gravure n'était pour

1. Un groupe de trois figures tirées du célèbre carton de Michel-Ange au Palais Public (nº 200) et dont l'une, reproduite d'abord isolément (nº 199), est connue sous le titre du *Grimpeur*, a été sans doute gravé par Marc-Antoine pendant cette halte qu'il fit à Florence entre l'époque de son départ de Venise et celle de son arrivée à Rome. C'est au moins ce que semble indiquer la date 1510, inscrite sur la planche dont il s'agit.

2. Voyez (nº 191 de notre catalogue) la description de la planche qui représente *Didon se donnant la mort* et les raisons qui nous portent à croire, contrairement à la tradition généralement acceptée, que l'exécution de cette planche est antérieure à celle de la *Lucrece*, dont Vasari parle comme de la première pièce gravée par Marc-Antoine d'après Raphael.



LE JUGEMENT DE PARIS,

d'après Raphael.

ainsi dire pas pratiquée à Rome, j'entends qu'elle n'y avait aucun représentant d'une certaine valeur. Contrairement à ce qui s'était passé dans la seconde moitié du siècle précédent à Florence comme à Venise, à Padoue comme à Modène, à Brescia comme à Milan, les exemples donnés par Finiguerra et les progrès déterminés un peu plus tard par Mantegna n'avaient nullement paru exciter le zèle des artistes romains. A peine quelques gravures en bois pour l'ornement des livres, — depuis les vignettes qui accompagnent le texte, dans les *Méditations* du cardinal Jean de Torquemada (1467), jusqu'aux figures de *Sibylles* que contient le *Tractatus solemnis* du dominicain Jean-Philippe de Legnamine (1482), — à peine quelques autres pièces de date plus récente et parfois d'une exécution un peu moins faible venaient-elles prouver, sinon la vie à Rome de l'art proprement dit, au moins le développement qu'y avaient pris la fabrication et le commerce de l'imagerie populaire. Encore n'est-il pas bien sûr que ces vulgaires produits de la gravure en bois eussent une origine romaine, ni même italienne, et peut-être aurait-on le droit de supposer que, comme les livres dans lesquels on les insérait, ils sortaient le plus souvent des mains d'ouvriers allemands [1].

Quoi qu'il en soit, il n'y avait rien là qui accusât ou qui seulement permît de pressentir un progrès quelconque de la gravure dans la ville où le mouvement des autres arts était devenu, sous le pontificat de Jules II, si actif et si rapidement fécond. Tout se réduisait, je le répète, à des *illustrations* en bois d'un caractère purement industriel; quant aux œuvres de la gravure au burin, on ne connaissait à Rome que celles qui avaient marqué les débuts de l'art italien en dehors des États du Saint-Siège ou les estampes plus récentes importées de l'Allemagne par les marchands. Albert Dürer, dont Raphael lui-même tenait les talents en assez haute estime pour consulter habi-

1. On sait que les éditeurs du premier livre imprimé en Italie, le *Lactance* de 1465, étaient des Allemands, Conrad Sweynheym et Arnold Parnatz. C'était aussi à l'Allemagne qu'appartenaient la plupart des imprimeurs venus peu après s'établir à Rome; sauf, pour quelques-uns d'entre eux, à dissimuler leur origine en italianisant leurs noms, ou en procédant comme Ulrich Hahn, qui traduisait le sien par un mot latin équivalent : *per Udaricum Gallum*, lit-on à la fin des *Meditations* de Torquemada, *Hahn* signifiant *coq* en allemand.

tuellement, dit-on, les pièces de sa main qu'il possédait, Albert Dürer et quelques-uns de ses compatriotes étaient regardés à Rome comme



DIDON SE DONNANT LA MORT.

(Première planche gravée à Rome par Marc-Antoine, d'après Raphael.)

les représentants privilégiés d'un art qui semblait d'essence et de conditions tout naturellement exotiques; si bien que l'on attribuait alors

aux seuls Allemands les aptitudes nécessaires pour en tirer bon parti et presque le droit exclusif de le pratiquer.

Aussi quels ne furent pas l'étonnement et l'admiration de tous à la vue des premiers ouvrages gravés d'après Raphael par Marc-Antoine! *Ne stupì tutta Roma,* dit Vasari, à propos d'un de ceux-ci. Et, en effet, n'y avait-il pas quelque chose de prodigieux dans cette éclosion subite d'un talent désormais sans rival en Italie comme ailleurs, dans cette révélation d'un art aussi nouveau qu'accompli, aussi supérieur aux intentions qu'avaient seulement laissé entrevoir les essais des peintres-graveurs du XVe siècle qu'aux doctrines un peu pédantesques et aux procédés un peu âpres, tout au moins, des graveurs allemands? Rien ici de ces timidités ou de ces maladresses qui, dans les œuvres primitives de la gravure italienne, affaiblissent ou embarrassent l'expression du vrai; rien non plus de ces excès d'analyse qui, dans les œuvres d'Albert Dürer, morcèlent indéfiniment la forme et l'immobilisent dans une sorte de rigidité métallique; rien, enfin, de cette sécheresse dans la pratique, de ces aigreurs de l'outil, dont — sans parler de la laideur ou de la vulgarité des types — les planches gravées par le maître de Nuremberg portent l'empreinte aussi habituellement que celle d'une science profonde et d'une rare force de volonté.

C'était donc, il faut le redire, un art imprévu, indépendant des tentatives faites jusqu'alors en Italie comme des exemples venus de l'étranger, c'était un art admirablement sage et hardi tout ensemble que Marc-Antoine introduisait à Rome et que, dès le début, il élevait au niveau de la perfection à laquelle la peinture contemporaine venait d'atteindre. Parmi les premières pièces, en effet, que le graveur publia une fois que Raphael l'eut associé à ses travaux, ne trouve-t-on pas la *Lucrèce* (n° 192), le *Jugement de Pâris* (n° 114), le *Massacre des Innocents* (n° 8), c'est-à-dire des ouvrages attestant une habileté déjà si haute, une science si consommée, que ceux qui viendront ensuite ne feront qu'en renouveler et qu'en multiplier les témoignages? Il faut donc reconnaître que, comme Raphael à partir du jour où la décoration d'une des chambres du Vatican lui eut fourni l'occasion de se



LE MASSACRE DES INNOCENTS,
d'après Raphael.

révéler tout entier, Marc-Antoine avait pleinement donné sa mesure dans les travaux accomplis au commencement de son séjour à Rome. Si, plus tard, à l'exemple de son maître, il devait quelque peu modifier les formes de son talent, il ne lui en était pas moins réservé de n'en jamais altérer les principes, et, quelle que fût la diversité des intentions ou des tâches, de rester toujours égal à lui-même.

Qu'on ne s'exagère pas d'ailleurs ces variations de la manière de Marc-Antoine dans les estampes qu'il fit successivement paraître, depuis la *Didon* et la *Lucrèce* jusqu'à la *Prédication de saint Paul,* un de ses derniers ouvrages d'après Raphael. De même que le peintre de la *Dispute du Saint-Sacrement* et de l'*École d'Athènes* ne cesse pas, malgré ses transformations apparentes, d'être aisément reconnaissable dans les *Loges* ou dans l'*Incendie du bourg,* de même, tout en s'attachant de plus en plus à faire prévaloir sur la délicatesse la fierté du dessin, la robuste ampleur de la pratique, le graveur ne se montre pour cela infidèle ni à cet ardent amour du beau dont ses premiers travaux à Rome sont empreints, ni à ce sentiment de la grâce qu'on y rencontre si heureusement allié à l'expression de la force. Plus énergique peut-être à mesure que les années s'écoulent et que les tâches se multiplient, son burin ne perd rien, ne dément rien de sa sobriété prudente et de son aisance accoutumée. Aussi bien que par le passé, la main qui le dirige traduit les inspirations d'un esprit fortement convaincu, et l'on pourrait ajouter d'un goût infaillible, n'étaient parfois de ce côté certains caprices au moins étranges, dans le choix des accessoires destinés à compléter les modèles donnés.

Quoi de plus inopportun par exemple, quoi de moins justifié que l'addition de tels monuments ou de tels paysages sur lesquels se dessinent, dans les planches du graveur, les figures que Raphael avait tracées, à titre de simples études, sur des fonds nus ? Ici c'est un groupe de maisons que l'on aperçoit, au beau milieu du *Paradis terrestre,* derrière l'arbre qui ombrage Adam et Ève (n° 1) ; là, les personnages évangéliques ou les dieux de l'Olympe s'accommodent du voisinage d'édifices ou de masures du XVIe siècle ; là enfin, des remparts en ruine ou les tristes murs d'une chambre d'auberge servent de cadre



SAINT PAUL PRÊCHANT A ATHÈNES, D. 87

d'aprè Raphael.

à une élégante figure de nymphe ou à une figure de Vénus. Et — singularité remarquable ! — de pareils anachronismes ou de pareilles fautes contre le goût ne résultent même pas d'un entraînement de l'imagination personnelle, d'une fantaisie pittoresque suggérée par le spectacle direct de la réalité. Tout se borne ici à des combinaisons de seconde main, à l'imitation pure et simple de ce que Marc-Antoine a rencontré, non dans la nature, mais dans les estampes d'Albert Dürer ou de Lucas de Leyde. Jusqu'où, il faut bien le dire, ne pousse-t-il pas en pareil cas la manie des emprunts ? Là même où il ne s'agit d'indiquer que deux ou trois troncs d'arbre en arrière ou à côté des figures, qu'un tertre surmonté de buissons au premier ou au second plan, que les lignes de quelques collines à l'horizon, Marc-Antoine ne trouve rien de mieux à faire que de s'approprier et de reproduire tels quels les fragments à sa convenance de pièces allemandes ou hollandaises, suivant les nécessités présumées de la pondération linéaire ou l'étendue des espaces à remplir. Nous relèverons, dans le catalogue qui suit la présente notice, les témoignages de ces larcins d'autant moins excusables qu'ils sont en général plus inutiles ou plus maladroits : il suffit quant à présent d'en signaler l'ensemble, non seulement comme une preuve de la pénurie chez Marc-Antoine des facultés inventives, mais encore comme un contraste bizarre entre la haute intelligence du beau qu'il apportait dans l'expression de la forme humaine et son impuissance à le rendre, à le comprendre même, dès que ce beau se trouvait en cause dans l'ordre des choses inanimées.

Le fait d'ailleurs donne lieu à une autre observation. Comment s'expliquer que Raphael ait toléré dans la reproduction de ses œuvres l'appoint d'éléments aussi formellement en désaccord avec les sentiments et les doctrines qui les ont inspirées, avec le genre de beautés qui les caractérise ? Comment ce représentant par excellence de l'esprit de mesure et de l'harmonie dans l'art n'interposait-il pas son autorité pour faire d'avance justice de ces contresens ou de ces disparates ? Était-ce donc qu'il se désintéressât dans les travaux du graveur de tout ce qui ne concernait pas expressément les parties qu'il avait tracées lui-même, et dédaignait-il ou ne se croyait-il pas le droit pour le

ADAM ET ÈVE.

d'après Raphael.



reste de donner, à plus forte raison d'imposer ses avis? Mais en confiant à Marc-Antoine les dessins sortis de sa main, Raphael eût bien été le maître sans doute de lui fixer les conditions dans lesquelles il entendait que ces dessins fussent reproduits : dès lors on ne conçoit guère son apparente indifférence en face de licences ainsi prises sous le couvert de son propre nom, et dont, par cela même, il devenait en réalité responsable aux yeux du public.

Aujourd'hui, quand on examine certaines planches de Marc-Antoine d'après Raphael, rien de plus facile à discerner que les pièces de rapport au moyen desquelles le graveur a essayé de compléter l'aspect d'une scène ou d'encadrer une figure. Grâce aux progrès de l'érudition moderne et de la critique en matière d'art, grâce à la connaissance plus générale qu'autrefois des œuvres et de la manière de chaque maître, on ne court plus le risque d'attribuer à Raphael lui-même ce que Marc-Antoine dans ses estampes a pu ajouter soit d'inventions de son cru, soit d'emprunts faits aux estampes allemandes ou hollandaises; mais à l'époque où ces planches parurent on n'était guère en mesure d'établir ainsi la part qui revenait à chacun, et l'on devait tout naturellement confondre avec l'admirable dessinateur des figures originales l'arrangeur au moins maladroit des parties accessoires ou des fonds ajoutés sur le cuivre. Marc-Antoine ne laissait donc pas de compromettre jusqu'à un certain point Raphael en associant aux morceaux directement issus de sa pensée et de sa main des fragments d'une tout autre provenance, et, le plus souvent, sans connexité avec les exigences pittoresques et l'esprit du sujet. En revanche, là où la traduction ne se complique d'aucun développement parasite, d'aucun élément étranger au texte, là où le traducteur limite sa tâche à la transcription des formes définies par le crayon du maître lui-même, avec quelle sagacité n'en pénètre-t-il pas le sens intime, avec quelle savante habileté ne réussit-il pas à s'assimiler et à rendre les secrètes beautés de son modèle aussi bien que celles dont il porte manifestement l'empreinte! Il semble que s'il avait voulu reproduire avec le burin ses propres œuvres, Raphael — c'est tout dire — ne s'y serait pas pris autrement et que, en employant ce nouveau moyen d'expression pour les inspira-

tions de son génie, il n'aurait pas fait mieux que n'a fait Marc-Antoine dans des planches telles, par exemple, que la *Poésie* (n° 159), l'*Apollon de l'École d'Athènes* (n° 107), ou *Vénus essuyant ses pieds, au sortir du bain* (n° 115).

Le nombre des pièces gravées par Marc-Antoine d'après les dessins que lui livrait Raphael — par conséquent dans les dix années comprises entre l'époque de l'arrivée du graveur à Rome et la date de la mort du peintre (6 avril 1520) — s'élève à plus de soixante-dix, dont quelques-unes contiennent jusqu'à vingt figures, parfois même davantage [1]. Ce serait donc en moyenne sept ouvrages du maître que Marc-Antoine aurait trouvé le temps de reproduire chaque année, sans compter d'autres pièces d'une moindre importance dont Raphael n'avait pas fourni les modèles. Reste à savoir quels moyens étaient employés pour donner de la publicité à ces travaux, au fur et à mesure qu'ils s'achevaient, et quelle part Raphael lui-même ou son entourage pouvait prendre à ce qui concernait les conditions commerciales et le succès matériel de l'entreprise.

Et d'abord, Marc-Antoine travaillait-il sous le toit même de Raphael, à portée de ses conseils continuels et, pour ainsi dire, sous ses yeux? Il n'y aurait rien là que de vraisemblable, étant donnés, outre les intérêts communs du graveur et du peintre, les procédés ordinaires et les habitudes libérales de celui-ci. A l'époque la plus féconde de sa carrière, Raphael, on le sait, vivait entouré d'une phalange de collaborateurs et de disciples qu'il entretenait généreusement, en échange de leur participation à l'accomplissement des innombrables tâches dont il était chargé. Quelques-uns d'entre eux même, plus particulièrement honorés de sa confiance, Jules Romain et Francesco Penni entre autres, habitaient sa propre maison, comme pour se tenir prêts nuit et jour à répondre à son appel et à abréger d'autant les démarches préliminaires ou les délais [2]. Or si cette vie des aides perpétuellement à proximité de la vie du chef était nécessaire pour la mise en train ou

1. La scène, par exemple, qui représente le *Massacre des Innocents*, est composée de vingt-trois figures ; on en compte vingt et une dans le *Jugement de Pâris*, vingt-quatre dans le *Parnasse*, etc.

2. Pour tout ce qui regarde le train de vie que Raphael menait à Rome, ses mœurs domestiques et l'aménagement du palais qu'il occupait dans le Borgo, on trouvera des détails aussi intéressants

l'exécution partielle de travaux de peinture que la main même de Raphael devait ensuite compléter, à plus forte raison ne convenait-il pas de l'adopter là où il s'agissait de travaux appartenant à un art que le maître ne pratiquait pas et à la perfection desquels il ne pouvait concourir que par une surveillance assidue? Livré à lui-même, Marc-Antoine dans l'interprétation des œuvres de Raphael aurait sans doute fait preuve de ce sentiment du beau et de cette haute intelligence de la forme qui étaient chez lui des facultés innées; mais sans l'intervention personnelle et les conseils immédiats de Raphael, sans l'influence de tous les instants exercée par lui, en un mot sans une cohabitation qui sauvegardait et facilitait tout, les développements du talent de Marc-Antoine auraient-ils été aussi complets et les ouvrages qui en témoignent aussi dignes des modèles? Il est permis au moins d'en douter[1].

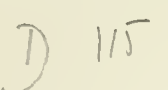
C'était d'ailleurs dans la maison même de Raphael et par les soins d'un de ses familiers, Bolonais comme Marc-Antoine, que se faisaient l'impression et la vente des estampes de celui-ci. Baviera, dont, soit dit en passant, Vasari parle un peu dédaigneusement en donnant pour unique raison de sa présence auprès du peintre des *Stanze* l'humble office de « broyeur de couleurs » qu'il remplissait « depuis lontemps », Baviera avait été chargé de ce rôle d'éditeur et il était à tous égards bien en mesure de s'en acquitter à souhait. Compatriote du graveur[2], il vivait, avant l'arrivée de celui-ci à Rome, dans l'intimité de Raphael et, bien qu'un des derniers par le talent des nombreux élèves du

qu'authentiques dans l'ouvrage publié en 1881 par M. Eug. Müntz, sous le titre : *Raphael, sa vie, son œuvre et son temps*, page 626 et suivantes.

1. Un document publié assez récemment à Rome, par M. Armellini, et cité par M. Müntz dans la seconde édition de son *Raphael* (page 662), nous apprend, il est vrai, qu'entre les années 1513 et 1518, Marc-Antoine a habité une maison comprise dans la circonscription paroissiale de San Salvatore alle Cupelle : mais cela ne prouve pas qu'il n'ait pu à une autre époque avoir pour demeure la maison même de Raphael. (Voyez *Un Censimento della città di Roma sotto il pontificato di Leone X*. Rome, 1882.)

2. C'est à tort que plusieurs des écrivains qui se sont occupés de Baviera — Amati et Campori entre autres — ont indiqué Parme comme le lieu de sa naissance. Des actes récemment publiés par M. Bertolotti établissent que le prétendu Parmesan était né à Bologne, où il revint se fixer, à ce qu'il semble, après le sac de Rome par les troupes impériales, et où il se maria en 1543. (Voyez page 34 de l'ouvrage intitulé : *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già stato pontificio in Roma*, di A. Bertolotti. Bologne, 1885.

VÉNUS AU SORTIR DU BAIN,
d'après Raphael.



maître, il n'en était pas moins et n'en devait pas moins rester jusqu'à la fin tout particulièrement en possession de sa confiance. La preuve en est dans la mission que Baviera avait reçue, suivant le témoignage formel de Vasari, de « prendre soin d'une femme que Raphael aima jusqu'à son dernier jour », c'est-à-dire cette prétendue *Fornarina* dont le surnom aujourd'hui populaire a été, vers le milieu du XVIIIe siècle, mis en circulation pour la première fois par le caprice d'un écrivain tout aussitôt cru sur parole [1].

Baviera toutefois ne mériterait guère que la postérité s'occupât de lui si son nom ne devait rappeler qu'une intervention de ce genre dans la vie privée de Raphael ; mais en même temps que cet office de complaisant, l'homme dont il s'agit remplissait auprès du maître des fonctions moins équivoques et lui rendait de plus avouables services. C'était lui qui s'occupait de tous les détails relatifs à l'acquisition ou à l'entretien des instruments de travail, pinceaux, couleurs et le reste; c'était à lui aussi que revenait la tâche de recueillir et de mettre en ordre les innombrables études, croquis, dessins de toutes sortes, ayant servi ou devant servir à l'exécution des fresques ou des tableaux, de façon que Raphael ou ses aides pussent facilement puiser dans ces archives domestiques et y trouver à point nommé les documents dont ils auraient besoin. Il était donc tout naturel que le gardien d'un pareil dépôt devînt aussi l'intermédiaire ordinaire entre le peintre et le graveur, et qu'après avoir fourni à celui-ci les dessins que Raphael entendait faire reproduire, il préparât les succès à obtenir au dehors en surveillant le tirage des planches et en avisant aux moyens d'assurer la vente des épreuves.

Raphael, quant à lui, s'était complètement désintéressé des suites que pouvait avoir, au point de vue des profits pécuniaires, la publicité donnée par la gravure à ses œuvres. Le surcroît d'honneur qu'y gagnait son nom lui suffisait ; le reste, il l'abandonnait généreusement à ses deux auxiliaires. Marc-Antoine était, pour chaque travail, directement rémunéré par lui, et de son côté Baviera se trouvait, sans

1. Voyez, sur les origines de la legende relative à la Fornarina, l'ouvrage de M. A. Gruyer : *Raphael peintre de portraits*, tome Ier, page 73 et suivantes.

bourse délier, mis en possession des cuivres sur lesquels le graveur avait opéré. « Il en tirait, dit Vasari, des épreuves qu'il vendait en gros ou en détail à tout acquéreur qui se présentait, ce qui ne laissa pas de lui procurer, ainsi qu'à Marc-Antoine, de très importants bénéfices[1]. » On verra plus loin qu'en se continuant au delà de l'existence de Raphael, l'association de l'éditeur et du graveur amena des résultats aussi fâcheux pour l'un que pour l'autre, et que, formée au début pour répandre le goût de l'art dans son expression la plus noble, elle finit par aboutir à une triste spéculation sur l'immoralité publique; mais, jusqu'au jour où disparut le glorieux chef de l'école, ceux qui l'entouraient se préservèrent, à son exemple, de tout acte compromettant. Quelques torts personnels qu'il dût se donner plus tard, Marc-Antoine pour sa part ne manqua pas une seule fois au respect de lui-même et de son talent pendant toute la durée de son séjour auprès du maître; les œuvres sorties de son burin à cette époque se recommandent autant par l'élévation des intentions qu'elles expriment que par la beauté sévère de l'exécution.

Les dessins de Raphael gravés par Marc-Antoine dans la période comprise entre les années 1510 et 1520 forment en réalité deux séries : l'une se composant des esquisses crayonnées ou tracées à la plume en vue des tableaux futurs et par cela même, nous l'avons dit, souvent différentes, quant à la combinaison des lignes générales ou des éléments accessoires, de l'aspect que présentent les œuvres définitives, — l'autre comprenant un certain nombre de dessins plus rigoureusement étudiés et exécutés expressément pour servir de modèles au graveur. Les dessins appartenant à cette seconde catégorie ne sont pas toutefois, malgré leur achèvement relatif, traités avec un soin si minutieux, avec une si patiente recherche du fini qu'ils ressemblent à ceux d'après

1. Le nom de Baviera comme imprimeur et comme éditeur des estampes de son compatriote ne figure, il est vrai, sur aucune pièce à côté des monogrammes de Raphael et de Marc-Antoine ; mais rien n'est plus facilement explicable. D'une part, l'usage ne s'établit que plus tard en Italie d'inscrire au bas d'une planche le nom de l'éditeur qui la mettait en vente; de l'autre, la situation dépendante et l'obscurité personnelle de Baviera ne lui auraient pas permis d'accoler sa signature à celles des deux maîtres qui l'employaient. C'est donc à tort, croyons-nous, que Zani a argué de l'absence du nom de Baviera sur les planches gravées par Marc-Antoine pour révoquer en doute l'exactitude du renseignement que donne Vasari.

lesquels les graveurs opèrent de nos jours. Là même où le crayon de Raphael procède avec le plus de précision et de finesse, il ne va pas au delà de l'indication strictement caractéristique des traits d'un visage ou des formes d'un corps; il évite ou il dédaigne les explications à outrance, les insistances sur les détails, sur les menues vérités, qu'elles soient de nature ou d'accident; il ne vise en un mot à rien de plus qu'à nous donner en termes largement significatifs un aperçu du beau, et, soit qu'il se borne à le faire pressentir dans un croquis, soit qu'il emploie des moyens d'expression moins sommaires, il ne renonce en aucune occasion à user de cette sobriété.

N'en est-il pas d'ailleurs de la réserve dont Raphael fait preuve dans ses dessins comme de celle qui donne tant de prix à d'autres chefs-d'œuvre dans l'ordre moral ou poétique? N'est-ce pas le propre des hommes inspirés de haut, — qu'ils traduisent leur pensée par la parole ou avec la plume, — de conquérir ceux à qui ils s'adressent par des confidences à demi-mot, de manière à laisser l'imagination de chacun ainsi mise en éveil achever en quelque sorte l'œuvre qui lui est livrée? Les esprits médiocres affaiblissent tout en voulant tout dire, les vrais maîtres marquent les traits principaux et s'abstiennent des commentaires. Voyez dans le poème de Dante le court récit de Françoise de Rimini, dans le drame de Shakspeare celui d'Othello devant le sénat de Venise pour expliquer comment il s'est fait aimer de Desdémone, ou, dans Bossuet, les dernières lignes de l'*Oraison funèbre du grand Condé*. De même, quoi de plus étranger aux artifices de la phraséologie pittoresque que les compositions ou les figures jetées par Raphael sur le papier, quoi de plus éloquent dans la concision, de plus pénétrant par la seule force des intentions indiquées? Veut-on un exemple entre bien d'autres? Que l'on jette les yeux, au musée du Louvre, sur l'étude à la sanguine claire de la figure de la Vierge pour le tableau dit *la Sainte Famille de François Ier*. Toute la puissance intime du sentiment et de la science de Raphael, tout le suc, pourrait-on dire, de son génie se trouve condensé dans cette esquisse tracée en quelques coups de crayon, et, en même temps, rien d'essentiel n'est omis quant à la vraisemblance des formes: rien ne prête à l'équivoque de ce qui

devait exprimer la structure et le mouvement du corps, les caractères distinctifs des traits, la grâce même de la physionomie. C'est là évidemment une étude d'après nature et, s'il faut en croire la note manuscrite placée au bas du dessin, une étude qui aurait eu pour modèle cette « amie » de Raphael dont il a déjà été question ; mais c'est aussi, et surtout, un résumé particulièrement concluant des coutumes intellectuelles et de la manière du maître en pareil cas. Voilà pourquoi nous avons choisi ce dessin, bien qu'il n'ait pas été reproduit par le burin de Marc-Antoine, comme le type auquel on peut rattacher tous ceux de la même main que le graveur a eu à interpréter et dont plusieurs sont encore aujourd'hui conservés dans les grandes collections publiques.

Le musée du Louvre, en effet, le *British Museum*, à Londres, les cabinets de Vienne et de Dresde, le musée des Offices, à Florence, d'autres dépôts encore plus ou moins riches en dessins de Raphael, possèdent parmi ces dessins quelques-uns de ceux que Marc-Antoine a gravés. On peut donc, par la comparaison des originaux mêmes avec les estampes, apprécier la mesure dans laquelle le graveur s'est conformé aux exemples qu'il avait sous les yeux et comment, sans aller bien entendu jusqu'à l'infidélité formelle, il a dû à l'occasion en modifier quelque peu la lettre pour en faire d'autant mieux ressortir l'esprit[1]. Cela s'explique d'ailleurs par le mode d'exécution matérielle qu'adoptait Raphael suivant les besoins de sa pensée, et qui souvent différait du tout au tout des moyens pratiques dont la gravure dispose. Si, par exemple, Raphael employait le plus habituellement le crayon pour ses

1. On peut évaluer à douze ou quinze tout au plus le nombre des dessins de Raphael, actuellement existants ou connus, d'après lesquels Marc-Antoine a travaillé. Deux appartiennent au musée du Louvre : les *Cinq Saints* et la *Vierge pleurant auprès du corps de Jésus ;* deux au *British Museum* de Londres, trois à celui de Vienne, un au musée des Offices, etc. Nous avons d'ailleurs, dans le Catalogue placé à la suite de cette notice, rapporté, au fur et à mesure de la description des estampes, ce que nous avions pu apprendre du sort fait aux modèles livrés autrefois par Raphael à Marc-Antoine et de la place qu'ils occupent aujourd'hui.

Quant aux planches mêmes laissées par le graveur, quant aux cuivres portant les traces de ses travaux, bien peu ont échappé à une destruction complète, et dans le petit nombre de celles qui ont survécu, il n'est guère, à notre connaissance, que la planche de la *Cassolette* dont on puisse tirer des épreuves offrant encore quelque chose de plus qu'un intérêt de pure curiosité. Les autres — comme la planche du *Massacre des Innocents*, conservée depuis bien des années dans la collection Malaspina, à Milan — ne présentent plus, à vrai dire, que des vestiges du travail de Marc-Antoine, et n'ont gardé de leur état primitif que les contours déterminant la silhouette de chaque figure.

études d'après nature, il lui arrivait aussi, — surtout dans les dernières années de sa vie, — de recourir au pinceau et au lavis là où il s'agissait de grouper des figures, d'établir l'effet pittoresque d'une composition. Quand il avait à reproduire des dessins ainsi traités, Marc-Antoine était bien obligé de procéder par voie d'interprétation, de remplacer par des traits creusés dans le cuivre les teintes étendues sur le papier, de rendre enfin à sa manière des intentions formulées une première fois en de tout autres termes.

« Au début, dit M. Müntz[1], c'était la mine d'argent dont Raphael se servait pour ses croquis encore timides; puis s'est ouverte la période des dessins à la plume, ces dessins si précis et si vigoureux parmi lesquels l'étude pour la *Belle Jardinière,* celles pour la *Mise au tombeau* et tant d'autres sont restées d'inimitables modèles. Une fois arrivé à Rome, ces procédés ne lui paraissent plus assez expéditifs ; la sanguine fait son apparition ; elle lui permet de sacrifier davantage le détail pour ne s'attacher qu'aux grandes lignes. C'est elle que Raphael emploie dorénavant de préférence pour les figures isolées, réservant pour les ensembles les dessins lavés au pinceau. Quelquefois aussi, comme dans le splendide portrait de Timoteo Viti, il a recours à la pierre d'Italie ; mais, nous le répétons, si l'instrument a varié, la méthode est restée la même. »

Dans la main de Marc-Antoine, au contraire, l'instrument ne pouvait varier ; il fallait seulement que l'intelligence de celui qui le tenait s'assouplît aux exigences de chaque tâche nouvelle, aux conditions particulières des modèles donnés, et qu'en renonçant dans certains cas à faire de sa copie un fac-similé proprement dit, le graveur n'en travaillât pas moins scrupuleusement à lui conserver les apparences caractéristiques et le style de l'original. C'est ce à quoi Marc-Antoine a merveilleusement réussi, soit qu'il ait eu, comme dans les *Cinq Saints* (n° 22), à traduire un dessin lavé au pinceau, soit qu'il ait dû, comme dans la plupart des planches où ne figurent qu'un ou deux personnages, suppléer par la précision de son burin à ce que les indications du crayon pouvaient avoir d'incomplet.

1. *Raphael, sa vie, son œuvre et son temps,* 2e édition, pages 534 et 535.



LES CINQ SAINTS,
d'après Raphael.

Suit-il des observations qui précèdent que, pendant son séjour à Rome, Marc-Antoine n'ait jamais mésusé de son talent, qu'il se soit jusqu'à la fin conformé, pour en exploiter les ressources, aux exemples de dignité morale que Raphael lui avait laissés? On serait mal venu à le prétendre. Certaine publication, à laquelle nous avons déjà fait allusion et dont il faudra bien que nous parlions plus clairement tout à l'heure, montre que sous la main de Marc-Antoine l'habileté matérielle la plus haute pouvait, à un moment donné, devenir un moyen d'expression pour des intentions coupables; mais du moins, tant que Raphael vécut, le graveur n'eut garde de céder à des tentations de cette espèce, ou plutôt les occasions d'y résister ne se présentèrent même pas pour lui, — l'atmosphère qu'il respirait auprès du noble maître le préservait trop sûrement de toute influence mauvaise; tant que Raphael vécut, celui qu'il avait élevé jusqu'à lui resta digne d'une pareille fortune et ne cessa pas un moment de la justifier par le caractère de ses œuvres. Et ce n'est pas seulement dans la signification intime des scènes ou des types reproduits qu'il faudrait chercher les preuves de cette heureuse et persévérante soumission de Marc-Antoine : les bienfaits de la discipline sous laquelle il était placé ne paraîtront pas moins continus et ne seront pas moins sensibles si l'on envisage au point de vue de la pratique proprement dite les travaux accomplis par lui jusqu'au jour où la mort le sépara de Raphael. Où surprendre dans les ouvrages du graveur à cette époque l'indice d'une autre préoccupation que le désir de servir la cause du beau en même temps que la gloire du maître auquel il s'était dévoué? Une fois Raphael disparu, il semble, au contraire, que Marc-Antoine prenne à tâche d'étaler pour son propre compte l'habileté dont il avait usé jusqu'alors avec tant d'abnégation; qu'il s'applique à faire montre de lui-même là où il se serait contenté autrefois d'interpréter de son mieux la pensée d'autrui; qu'en un mot, de désintéressée qu'elle était, la science chez lui devienne ambitieuse, on dirait presque égoïste, au risque d'aboutir parfois ou, tout au moins, d'être bien près d'aboutir au pédantisme. Sans doute la plupart des œuvres que Marc-Antoine produira dans cette dernière période de sa vie mériteront encore d'être tenues en haute estime;

quelques-unes même, — le portrait de *Pierre Arétin,* par exemple (n° 238), — s'imposeront à l'admiration par une puissance dans l'exécution singulière et par l'empreinte de qualités nouvelles à certains égards : mais le temps sera désormais passé de ce sentiment de la mesure en toutes choses, de cet art à la fois sobre et généreux, que Marc-Antoine, à l'école de Raphael, avait si bien appris à pratiquer et dont les témoignages suffisent pour recommander éternellement le nom du graveur au souvenir reconnaissant de la postérité.

CHAPITRE III

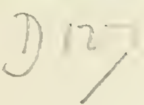
Marc-Antoine après la mort de Raphael.



i, pour caractériser les inclinations et les coutumes du talent de Marc-Antoine à partir du moment où il n'est plus soumis à l'influence directe de Raphael, il fallait s'en tenir à un spécimen unique et particulièrement significatif, ce serait, croyons-nous, le *Martyre de saint Laurent* qu'il conviendrait de choisir. Parmi les estampes du maître appartenant à cette époque, aucune en effet n'accuse plus formellement ces arrière-pensées d'énergie à outrance, ces prétentions à la manière savante avant tout dont nous avons parlé ; aucune ne fait mieux ressortir par le contraste la beauté sereine et le charme des œuvres antérieures. Enfin, en raison du modèle donné et des exagérations de style qu'il comporte, la planche représentant le *Martyre de saint Laurent* (n° 85) marque dans l'ensemble des travaux de Marc-Antoine le point extrême de ses concessions à l'esprit et aux doctrines des parodistes de Michel-Ange, sinon l'oubli auquel il semble s'être progressivement résigné des traditions que lui avait léguées son glorieux protecteur.

Pendant les premières années qui suivirent la mort de Raphael, Marc-Antoine, à défaut des modèles qu'il ne pouvait plus recevoir maintenant de la main même du peintre des *Stanze,* Marc-Antoine s'était imposé le devoir de choisir ceux qui, par les caractères de la composition et du style, s'éloigneraient le moins des exemples accoutumés. Il s'était donc fait le collaborateur des anciens disciples, devenus, toute proportion gardée, les continuateurs du maître, et, comme pour honorer encore celui-ci dans la personne de l'élève qu'il avait préféré, il s'était attaché principalement à Jules Romain. L'association des deux artistes eut pour résultat la publication de plusieurs belles estampes, — *Hercule et Antée,* entre autres (n° 127), l'*Homme au drapeau* (n° 201), etc., —

HERCULE ET ANTÉE,
d'après Jules Romain.



comme certaines pièces d'après Perino del Vaga, Francesco Penni, ou tel autre peintre sorti de la même école, prouvent la fidélité que le graveur gardait alors à la mémoire de Raphael et les bonnes intentions dont il était encore animé.

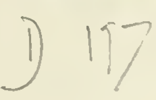
Cependant le succès qui avait accueilli les ouvrages de Marc-Antoine au temps où il travaillait d'après Raphael ne se renouvelait pas avec le même éclat, à beaucoup près ; bientôt il en arrivait à se réduire aux suffrages d'un public de plus en plus restreint, au grand préjudice d'ailleurs des intérêts matériels de l'artiste. Aussi, après ces essais infructueux pour persévérer autant que possible dans la voie où il marchait depuis dix ans, Marc-Antoine dut-il peu à peu se résoudre à changer de route et demander à des travaux d'un ordre inférieur les moyens d'existence que la pratique de l'art dans ses conditions les plus hautes lui avait procurés jusqu'alors. De là les nombreuses petites pièces sur des sujets de genre ou de fantaisie, les planches pour l'*illustration* de livres aujourd'hui oubliés, les vignettes de toute sorte, que l'ancien traducteur de la pensée de Raphael grava entre les années 1520 et 1527 et souvent, faute de mieux, d'après ses propres dessins ; de là aussi cette grande planche du *Martyre de saint Laurent,* dont un *manierista* s'il en fut, Baccio Bandinelli, lui avait fourni le modèle, et qui, par les complications mêmes de l'ordonnance, par l'enflure du style qu'il s'agissait de transcrire, correspondait bien aux prédilections du moment et aux tendances artificielles de la nouvelle école.

De toutes les œuvres dues au burin de Marc-Antoine, le *Martyre de saint Laurent* est la plus importante, à ne tenir compte que des dimensions de l'ensemble et du nombre des personnages représentés[1] ; elle est en outre, je le veux bien, une des plus remarquables quant à la précision et à la vigueur de l'exécution. A ce titre, elle mérite jusqu'à un certain point la célébrité qu'on lui a faite et la faveur tout exceptionnelle dont elle est restée l'objet. S'ensuit-il toutefois qu'il n'y ait pas lieu de regretter que tant de talent ait été dépensé par le graveur pour soutenir une pareille cause ? qu'une aussi rare habileté

1. L'estampe mesure $0^{m},443$ en hauteur et $0^{m},580$ en largeur ; elle ne comprend pas moins de cinquante figures.

L'HOMME AU DRAPEAU,

d'après Jules Romain.



n'ait servi qu'à populariser d'autant mieux la manière surchargée et le goût pédantesque de l'auteur de la composition ? Sans doute, dans sa traduction, Marc-Antoine s'est appliqué à calmer, sinon la turbulence des lignes générales, au moins l'agitation des formes partielles tracées par le dessinateur ; il a réussi même à convertir souvent en expression de la majesté ce qui, dans l'original, n'avait que le caractère de l'emphase, — et cela d'ailleurs, si la tradition dit vrai, au grand déplaisir de Bandinelli, qui n'aurait pas laissé de se plaindre assez bruyamment des libertés prises en ce sens par son interprète[1] ; mais, quels que soient les modifications introduites et les procédés employés pour améliorer le thème donné, Marc-Antoine n'a pas pu le renouveler si complètement que les défauts inhérents au fond disparussent, et que ce travail de seconde main, malgré sa valeur propre, ne se ressentît pas largement du fâcheux esprit dans lequel le travail primitif avait été conçu et exécuté. Le mieux eût été pour le graveur de ne pas se charger d'une pareille tâche, et peut-être ne l'eût-il pas acceptée s'il ne s'y fût cru obligé par un devoir de reconnaissance envers l'homme qui, dans une circonstance récente, l'avait aidé à se tirer d'un bien mauvais pas.

Un peu avant l'époque où paraissait le *Martyre de saint Laurent,* Marc-Antoine en effet avait dû pour une grande part aux bons offices de Bandinelli la remise de la peine dont il avait été frappé à la suite d'une publication honteuse. Nous voulons parler de ces estampes désignées en Italie sous le titre collectif de *I modi,* en France sous celui des *Postures,* et dont la dénomination même laisse assez pressentir la signification et le caractère : étrange série d'ailleurs, où, par un singulier mélange chez l'artiste de bassesse d'âme et de haut talent, l'extrême licence des intentions s'unissait à une sorte de sévérité dans le style, où la fermeté savante du faire rendait plus explicites encore les crudités de chaque composition[2]. Marc-Antoine, du reste, n'était ni

1. Vasari rapporte que Baccio Bandinelli ne craignit pas de porter ses doléances jusqu'aux oreilles du pape lui-même, fort inutilement, il est vrai, puisque Clément VII, en recevant le graveur à son tour, l'aurait félicité en propres termes de ses heureuses infidélités. (*Vita di Marcantonio,* tome V, page 419.)

2. Voyez, pour ce qui subsiste aujourd'hui de ces pièces et pour tous les détails qui en concernent l'histoire, les indications que nous avons réunies sous le n° 219 de notre catalogue.



MARTYRE DE SAINT LAURENT,

d'après Baccio Bandinelli.

le premier ni l'unique coupable en ceci. C'est à Jules Romain que revient le triste honneur d'avoir imaginé l'entreprise et d'avoir fourni au graveur les sujets que la plume d'un Pierre Arétin devait à son tour commenter; c'est sur Jules Romain que doit peser principalement la responsabilité du méfait commis, puisque sans lui, sans son initiative, les scènes dont il s'agit n'auraient pu être proposées aux regards du public, ni procurer au venimeux auteur des *Sonnets* l'occasion d'ajouter à ses œuvres antérieures des pages plus éhontées encore, plus impudemment corruptrices.

Contrairement au rôle que la tradition lui attribue, l'Arétin ne fut donc pas le promoteur de la publication à laquelle son nom est resté attaché. Il écrivit ses trop célèbres *Sonnets,* non pour servir de point de départ à l'œuvre commune de Jules Romain et de Marc-Antoine, mais, cette œuvre une fois terminée, pour achever d'en définir le sens et — qu'on nous pardonne cette antiphrase — pour en tirer la « moralité »; en un mot, il ne fit qu'intervenir après coup dans l'exploitation du scandale provoqué par l'association des deux artistes. Les dessins de Jules Romain étaient déjà reproduits sur le cuivre et même publiés lorsque — une lettre écrite quelques années plus tard par l'Arétin lui-même en fait foi — il « voulut voir ces figures qui avaient donné lieu à la bruyante indignation et aux lamentations *Gibertines*[1] » et, après les avoir vues, il se sentit, dit-il, « inspiré de l'esprit qui avait porté Jules à les dessiner[2] ». Or c'est en 1525 que cette « inspiration » lui venait et l'exécution des planches qui la suscitaient en lui remontait à l'année précédente.

Rien de moins surprenant d'ailleurs ni de mieux approprié aux dispositions d'une bonne partie de la société romaine à cette époque que la nature de l'œuvre exécutée par Marc-Antoine et son complice. Il y avait alors à Rome comme une recrudescence de ce paganisme dans les inclinations et dans les mœurs, de ce dilettantisme matérialiste

1. Giovanni Matteo Giberti, qui devint plus tard évêque de Vérone et qui était alors attaché à la chancellerie romaine, se distingua dès l'origine par son ardeur à solliciter auprès du pape le châtiment des deux coupables et, dès que la saisie des pièces eût été ordonnée, par la rigueur avec laquelle il tint la main à l'exécution de la sentence.

2. *Lettere*, liv. I, page 258.

dont, sous couleur de philosophie ou de zèle pour l'antiquité, les lettrés, les courtisans, les prélats même qui entouraient Léon X avaient si délibérément donné l'exemple et consacré les prétendus droits. Certains écrits de Bembo entre autres, les peintures, en plein Vatican, de la *Chambre de bain du cardinal Bibbiena,* montrent assez quel mouvement en ce sens s'était opéré dans les idées et à quelles capitulations de conscience, à quels accommodements avec la morale chrétienne on en était arrivé déjà. De plus, le fléau qui venait de ravager la ville, la peste de 1523, n'avait en disparaissant laissé à ceux qu'il avait épargnés qu'un besoin effréné de plaisir, comme compensation à leurs récentes angoisses. Ce n'était partout que réunions joyeuses et que fêtes, — celles-ci renouvelées quelquefois des usages antiques les moins édifiants, — et, si l'on s'en rapporte au témoignage d'un homme assurément bien placé pour voir de près les choses et fort peu enclin à s'en scandaliser, les artistes, dans un pareil milieu, étaient loin de prétendre se distinguer par leur rigorisme.

Benvenuto Cellini dans ses *Mémoires* donne des détails auxquels nous devons nous contenter de renvoyer le lecteur, sur ce qui se passait au sein d'une société dite « des Corneilles », dont il faisait partie, ainsi que Jules Romain, Francesco Penni, le Bachiacca, Michel-Ange de Sienne, d'autres peintres et d'autres sculpteurs encore, et sur les étranges « gaietés » que provoquait dans chaque réunion de cette société la présence des « corneilles », c'est-à-dire des compagnes de hasard amenées là par les assistants [1]. Peut-être, à l'exemple des artistes que nous venons de nommer et qu'il avait connus dans l'atelier de Raphael, Marc-Antoine s'était-il affilié à la corporation plus qu'épicurienne dont il s'agit ; peut-être Jules Romain et lui avaient-ils puisé dans cette atmosphère l'idée de célébrer avec une complaisance effrontée les plus secrets mystères de la débauche. En tout cas ils eussent été bien sûrs de ne rencontrer en un semblable lieu que des approbateurs, et il ne paraît pas au surplus que dès le début les encouragements du dehors leur aient manqué ni, plus tard, les empressements des

1. *Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo.* Édition Molini, 1882. Tome Ier, page 73 et suivantes.

acheteurs. A peine les pièces gravées par Marc-Antoine étaient-elles plus ou moins clandestinement mises en vente qu'on se les disputait dans les classes patriciennes avec la même ardeur que dans le monde de la bourgeoisie ou du commerce : si bien que, lorsque Clément VII eut ordonné la saisie et la destruction de ces estampes ultra-libres, les émissaires du pape les trouvèrent à peu près partout où ils se présentèrent, et, dit Vasari, « jusque dans les endroits où l'on devait le moins s'attendre à les découvrir ».

Tout ne se borna pas d'ailleurs à la suppression des épreuves sur lesquelles on avait mis la main. Le pape fit jeter en prison Marc-Antoine, le seul des coupables que l'on pût atteindre, Jules Romain se trouvant alors à Mantoue où il venait de s'installer moitié pour se tenir, le cas échéant, à l'abri des poursuites, moitié pour répondre à l'appel du marquis Frédéric II de Gonzague qui lui avait proposé d'importants travaux. Restait un troisième délinquant : ce zélé coopérateur de Marc-Antoine au temps où ils vivaient l'un et l'autre auprès de Raphael, ce même Baviera qui avait jadis si utilement secondé le maître-graveur lorsqu'il produisait ses plus nobles ouvrages, et qui maintenant, en imprimant et en éditant ces estampes abominables, s'était compromis et déshonoré avec lui; mais soit que l'obscurité relative du personnage l'eût suffisamment préservé, soit que par une fuite prudente il se fût, comme Jules Romain, dérobé aux dangers qui auraient pu le menacer, il ne semble pas que Baviera ait été puni ni même inquiété. Peut-être, soit dit en passant, faut-il attribuer au souvenir de cette impunité, fort imméritée en soi, la confiance singulière avec laquelle il crut pouvoir, au bout d'une année seulement, provoquer une entreprise analogue à celle qui venait d'avoir pour Marc-Antoine des résultats si fâcheux. Ce fut en effet à l'instigation et avec le concours de Baviera que Caraglio fit paraître, en 1526, sous le titre de *Gli Amori degli Dei,* une suite de vingt estampes d'après le Rosso et Perino del Vaga, aussi licencieuses ou peu s'en faut, que les *Modi* du graveur bolonais; en outre, il est très présumable que ce fut Baviera encore qui se chargea de mettre en circulation une autre série de pièces du même genre intitulée *Gli amorosi*

diletti degli Dei et gravée un peu plus tard par Giulio Bonasone.

Quoi qu'il en soit, et pour nous en tenir aux conséquences immédiates de la publication à laquelle avait participé Marc-Antoine, celui-ci porta seul la peine du crime commun ; lui seul en réalité paya pour tous. Emprisonné, nous l'avons dit, dès les commencements du scandale, il ne recouvra la liberté qu'après une réclusion de plusieurs mois ; encore fallut-il pour cela qu'aux démarches tentées par Baccio Bandinelli auprès du pape se joignissent les instances réitérées d'un protecteur bien autrement influent, le cardinal Hippolyte de Médicis[1], que ses relations antérieures avec l'artiste et la facilité de ses mœurs personnelles devaient du reste porter tout naturellement à l'indulgence. Enfin, si l'on s'en fie à un témoignage assez suspect, il est vrai, puisqu'il émane de Pierre Arétin lui-même, celui-ci serait intervenu à son tour pour faire prononcer par qui de droit l'élargissement du graveur des *Modi*. Dans une lettre écrite en 1537, par conséquent treize ans environ après l'événement, il donne à entendre que lui seul a déterminé le Souverain Pontife à la clémence : « Lorsque j'eus, dit-il, *obtenu* du pape Clément la mise en liberté de Marc-Antoine, alors en prison pour avoir gravé les seize *Postures*, etc. » Or, si l'Arétin a dit vrai, on ne peut qu'en conclure qu'il n'était encore pour rien dans l'œuvre condamnée lorsqu'il intercédait ainsi en faveur de Marc-Antoine et que, conformément à ce que nous avons exposé plus haut, il ne composa ses *Sonnets* qu'après un certain intervalle entre la publication des planches et sa propre résolution de les commenter ; autrement, comment s'expliquer le rôle pris auprès du pape par un homme qui aurait déjà mérité lui-même la peine dont il sollicitait pour autrui la rémission ?

Une fois hors de prison, Marc-Antoine se remit au travail. Pour expier par des efforts d'un tout autre genre ses entraînements récents, en même temps que pour témoigner sa gratitude à celui qui avait contribué à lui en faire obtenir le pardon, il reprit cette grande planche du *Martyre de saint Laurent* qu'il avait un peu auparavant commencé

1. Hippolyte de Médicis, fils naturel de Julien II, duc de Nemours, ne portait pas encore, à vrai dire, le titre de cardinal à cette époque, puisqu'il ne fut revêtu qu'en 1529 de la pourpre romaine ; mais, malgré son extrême jeunesse, il n'en était pas moins dès lors un des personnages les plus importants et les plus écoutés de la cour de Clément VII.

de graver, d'après Bandinelli. Peut-être est-ce à la même époque et pour reconnaître de ce côté aussi les services rendus qu'il fit ce beau portrait de *l'Arétin* (n° 238) que nous avons eu déjà l'occasion de citer; en tous cas, il est plus que probable que l'exécution du portrait en médaillon de *Clément VII* (n° 234) suivit de près la grâce accordée par le modèle et que, comme la série des portraits de papes dont celui-ci fait partie, ainsi que le portrait de *Léon X,* il fut gravé en 1525 ou en 1526.

Cependant les circonstances devenaient de moins en moins favorables aux arts et à ceux qui les pratiquaient. Le temps n'était plus où l'éclat des œuvres correspondait à la magnificence des encouragements, où depuis Jules II ou Léon X jusqu'aux moindres prélats, depuis les plus nobles familles romaines jusqu'aux seigneurs de fraîche date, jusqu'à des banquiers comme Augustin Chigi, tous rivalisaient de zèle pour les intérêts des artistes qu'ils accablaient à l'envi de travaux et de bienfaits. Plus ou presque plus d'occasions de travail maintenant; plus de sécurité même, à mesure que les périls du dehors se rapprochaient et que le désordre croissait à l'intérieur. Aux embarras causés par le mauvais état des affaires privées de graves difficultés politiques étaient venues de toutes parts s'ajouter, et les tentatives faites pour en sortir n'avaient abouti qu'à des complications nouvelles, plus fâcheuses encore. Les troubles suscités à Rome par la présence des troupes de Jean de Médicis que Clément VII avait appelées pour défendre au besoin la ville contre les attaques dont elle était menacée, les façons d'agir de ces étranges auxiliaires qui traitaient à peu près en pays conquis cette ville qu'ils avaient reçu la mission de protéger[1], d'autres éléments d'inquiétude, d'autres violences encore rendaient stériles ou impossibles les efforts particuliers et précipitaient la ruine générale. Les choses en arrivèrent à ce point qu'il fallut bien renoncer aux fausses mesures de salut qu'on avait cru devoir prendre et se résoudre à licencier les cinq compagnies de volontaires que Jean de Médicis avait envoyées.

1. « Les soldats du seigneur Jean, dit Benvenuto Cellini (tome Ier, page 92), commettaient tant d'excès à Rome que l'on ne pouvait rester sans danger dans les boutiques. Quant à moi, je me retirai

On sait ce qui s'ensuivit, et comment, la place une fois dégarnie, les bandes impériales conduites par le connétable de Bourbon se ruèrent sur Rome où elles mirent tout à feu et à sang. Marc-Antoine fut un de ceux qui eurent le plus à souffrir de cette autre invasion des Barbares. Blessé, dit-on, dans le sac de la ville et laissé pour mort sur le coup, il fut ensuite retenu captif par les pillards qui l'avaient ramassé, et ne se tira de leurs mains qu'au prix d'une rançon qui lui enleva ses dernières ressources. Puis, il se réfugia à Bologne où il succomba peu après, à ce qu'il semble, non pas, comme on l'a prétendu, assassiné par le légitime possesseur d'une de ses planches, — le *Massacre des Innocents,* — qu'il aurait lui-même contrefaite [1], mais, dit Vasari, réduit presque à la mendicité (*poco*



PORTRAIT DE LÉON X.

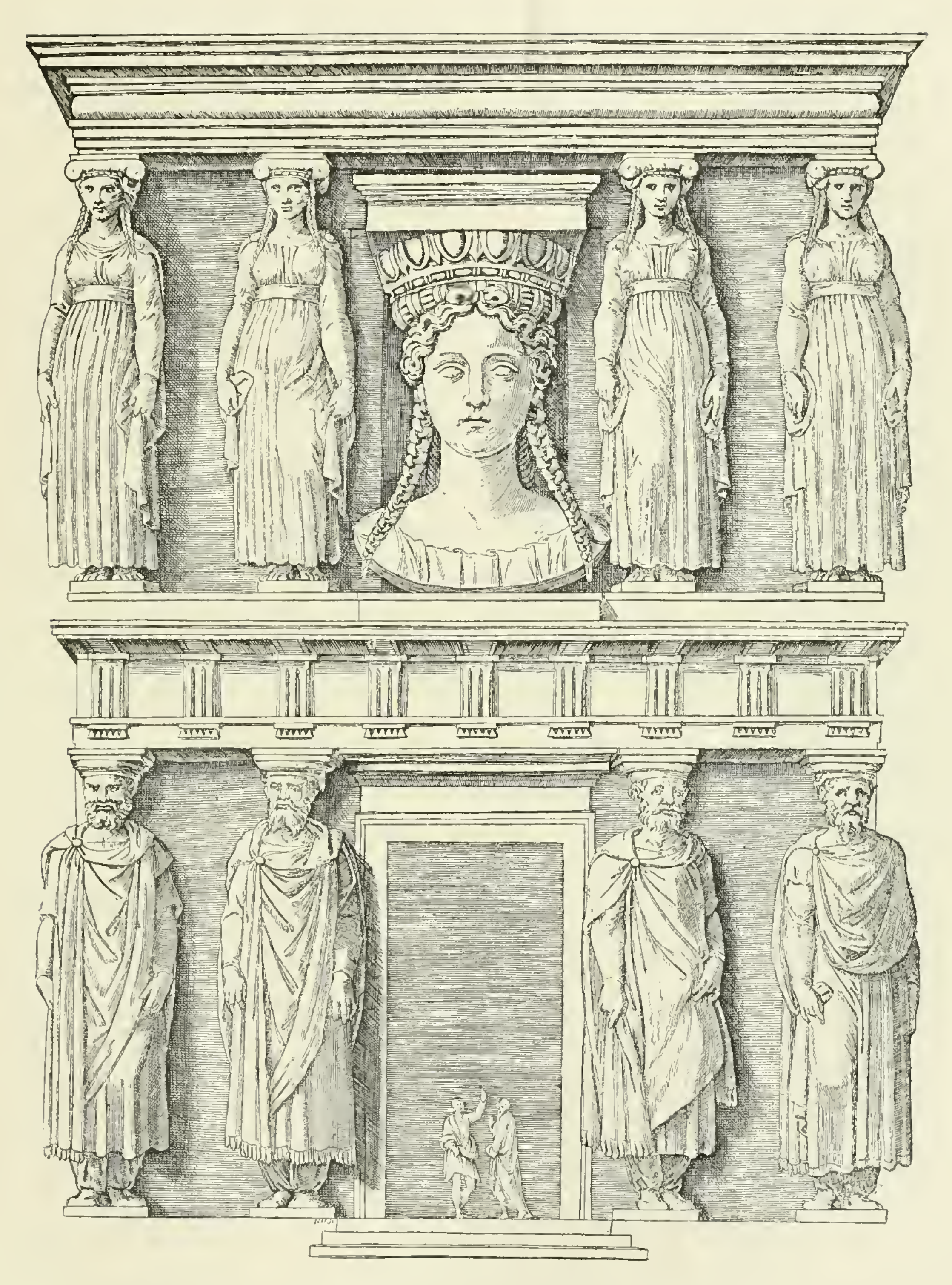
dans une bonne petite maison située derrière les *Banchi*. Là, je travaillais pour mes amis; mais les ouvrages que je fis alors étaient si peu importants que je n'en parlerai pas. »

1. C'est Malvasia, dans sa *Felsina pittrice*, publiée en 1678, — c'est-à-dire un peu avant l'époque où d'autres écrivains allaient de leur côté, à propos de Raphael, mettre en circulation la légende de *la Fornarina*, — c'est Malvasia qui, sur la foi de je ne sais quelle tradition, a le premier rapporté cette fable, si manifestement démentie par les caractères mêmes des deux planches en cause. Quoi de plus inégal en effet que le mérite de ces deux planches, surtout au point de vue du dessin? Comment admettre qu'elles proviennent de la même main? Il est bien certain qu'il existe du *Massacre des Innocents* une répétition, trompeuse au premier coup d'œil si l'on veut, aisément reconnaissable d'ailleurs à ce signe qu'elle ne reproduit pas, dans le haut à droite, l'arbre en forme de pointe — le « chicot », suivant le terme consacré — qu'on remarque à la même place dans l'original; mais il n'est pas moins certain que l'exécution de la planche où ce chicot se trouve (voyez n° 8 de notre catalogue) est bien autrement belle à tous égards, bien autrement savante que celle de la planche où il ne se trouve pas. Or, si cette seconde planche a été, comme la première, gravée par Marc-Antoine, comment en expliquer la faiblesse relative? Par quelle impuissance subite de son talent, par quel oubli, en quelque sorte, de sa science accoutumée, le maître, en se copiant, serait-il ainsi devenu inférieur à lui-même? L'invraisemblance du fait signalé par Malvasia ressort donc du simple rapprochement des deux œuvres, et quant à la vengeance que le prétendu possesseur de l'œuvre primitive aurait tirée du contrefacteur, il faut avouer qu'elle n'eût pas laissé d'être en disproportion singulière avec le délit commis par l'un et le préjudice causé à l'autre.

Voici, du reste, les paroles mêmes de Malvasia : « Marc-Antoine périt de la main d'un seigneur romain pour lequel il avait gravé la planche des *Innocents*, planche que, contrairement à ses engagements exprès, il venait de graver une seconde fois dans l'intention d'en vendre les épreuves pour son propre compte. » (*Felsina pittrice*, tome Ier, page 64.)

meno che mendico), et en tout cas, complètement oublié. C'est donc entre l'année 1527, date de sa fuite de Rome, et une des années suivantes les plus rapprochées de cette date, qu'on pourrait placer l'époque de sa mort. Il est certain du moins que Marc-Antoine n'existait plus en 1534, puisque, comme l'a fait remarquer M. Passavant (*le Peintre-Graveur,* t. VI, p. 8), dans une comédie de l'Arétin imprimée cette année-là même, *la Cortegiana,* il est question de lui comme d'un homme appartenant au passé et déjà remplacé par un successeur : « Je ne nie pas, dit un des personnages de cette pièce, que Marc-Antoine n'ait été unique dans la conduite du burin; mais Jean-Jacques Caraglio, son élève, l'égale, le surpasse même, dans les gravures qu'il nous a données jusqu'ici. » En se fondant sur l'indication implicite que contient la première partie de cette phrase, — sauf, bien entendu, à ne pas souscrire au jugement critique formulé dans la seconde, — on peut dire que, lorsqu'il cessa de vivre, Marc-Antoine ne devait être âgé que de cinquante ans à peu près.

La dernière phase de la vie du maître ne fut guère, on le voit, qu'une série de malheurs et de fautes : fautes d'une gravité exceptionnelle parfois, comme celle dont il se rendait coupable en propageant les vilenies sorties du crayon de Jules Romain; fautes vénielles dans d'autres cas, mais cependant jusqu'à un certain point regrettables, parce que, si elles ne portaient pas atteinte à la dignité même de l'artiste, elles ne laissaient pas de compromettre et de faire dévier son talent. Il serait assurément fort injuste de prétendre qu'après 1520, c'est-à-dire à partir de l'époque où Raphael ne fut plus là pour l'inspirer et le guider, Marc-Antoine ne travailla plus que d'après des modèles de rencontre; il y aurait au moins autant d'injustice à méconnaître l'habileté technique dont il continua de faire preuve dans cette période de son existence et à sacrifier systématiquement à ses œuvres antérieures toutes celles qu'il produisit alors. Le *Martyre de saint Laurent,* malgré l'ostentation de la force dans les formes et dans le style, le beau portrait de l'*Arétin,* malgré les souvenirs attachés au nom du personnage, d'autres importantes pièces encore, méritent d'être placées à côté des meilleurs ouvrages précédemment exécutés



LA FAÇADE AUX CARIATIDES.

par Marc-Antoine. Ce qu'il est permis de dire seulement, c'est que, dans les dernières années de sa vie, il lui arriva trop souvent de dépenser presque en pure perte cette persévérante habileté. En la consacrant à la production de menus travaux qui relevaient en réalité de l'imagerie plutôt que de l'art, tel que le graveur de la *Lucrèce,* de la *Poésie* ou du *Jugement de Pâris* l'avait jadis compris et pratiqué, en se servant par exemple du burin dont étaient sortis tant de chefs-d'œuvre pour représenter, soit un lourd fragment d'architecture comme la *Façade aux cariatides* (n° 218), soit quelque vulgaire scène de genre, soit même un monstrueux phénomène physiologique comme le *Jeune Garçon à deux corps* (n° 207), Marc-Antoine semblait faire bon marché du passé qui l'obligeait, pour céder dans le présent à de simples préoccupations commerciales. On ne pourrait donc que lui reprocher cette sorte de reniement de lui-même, si l'on ne devait en chercher et jusqu'à un certain point en trouver l'excuse dans la situation précaire du maître à l'époque où il s'abandonnait ainsi. Le goût public, nous l'avons dit, n'était alors ni assez pur ni assez exigeant pour susciter des œuvres de haut style, et, de plus, les événements qui allaient avoir pour conclusion la prise de Rome ne laissaient guère aux artistes d'autre alternative que celle de se condamner à une oisiveté absolue ou de s'accommoder, pour vivre, de toute tâche qui se présenterait.

Quant aux travaux que Marc-Antoine aurait exécutés pendant le peu d'années, de mois peut-être, qui s'écoulèrent entre sa réinstallation à Bologne et sa mort, il nous paraît impossible de les distinguer de ses autres œuvres, si tant est même que le maître ait travaillé dans ce court espace de temps. Ne semble-t-il pas assez probable en effet que, malheureux et découragé comme il l'était depuis sa fuite de Rome, il n'ait eu ni la volonté ni la force de tenter de nouveaux efforts, et qu'il se soit contenté de profiter tant bien que mal du repos et de l'abri qu'il avait trouvés dans son pays natal ? Y fut-il recueilli par des parents, par des amis ? Y vécut-il de leurs bienfaits, ou quelques ressources personnelles, si minces qu'elles fussent, lui permirent-elles de se passer des secours d'autrui ? C'est ce que nous ne

pourrions dire. Nous savons seulement par la lettre d'un graveur-éditeur français du XVIIe siècle, — lettre dont il a été question au commencement de cette notice, — que Marc-Antoine possédait, à peu de distance de Bologne, un morceau de terre, un *podere,* qu'il laissa en mourant à un fils naturel, né à Rome pendant le séjour du maître dans cette ville. Reste, à propos de ce fils de Marc-Antoine, à examiner une hypothèse récemment produite dans un travail que nous avons eu déjà l'occasion de citer[1] et dont l'auteur, M. Benjamin Fillon, a sinon démontré la justesse par des arguments irréfutables, au moins très ingénieusement conçu le plan et présenté les conclusions.

Voici d'abord, dans la lettre dont il s'agit, le passage relatif à la naissance même du fils de Marc-Antoine et à la profession de graveur qu'il aurait à son tour exercée : « Le seigneur Jérôme, écrit le signataire de cette lettre, m'a conduit hier à la bouticque d'un libraire de cette ville de Bolongne, qu'on prétend descendu d'un bastard de Marc-Antoine Rémond. Il a chez luy quatre planches de cuivre et un livre de desseins de ce signalé graveur. Cet homme m'a dit que sa grand'-mère à luy estoit fille du bastard, graveur fameux comme son père. Rémond l'avait eu à Rome d'une dame de qualité, nourry dans sa maison dès son jeune an, et l'avait rendu habile en son art..... Ce libraire ne veut laisser sortir du logis desseins et planches, pour grandes que soient les offres qu'on lui fait, non plus que nombre de planches du bastard qui avait nom Giorgio, de son baptême, et qui était surnommé Benedetto Verine, de celuy de sa mère..... »

Des vagues indications qui précèdent, M. Fillon a cru pouvoir tirer des conséquences précises. Suivant lui, le « graveur fameux comme son père », dont parle la lettre, ne serait autre que le très habile maître anonyme désigné dans les livres sur la gravure et dans les catalogues sous la dénomination de *Maître au Dé,* parce que les planches qu'il a laissées portent, on le sait, pour la plupart un petit cube ou dé sur lequel les lettres B. V. sont quelquefois inscrites. Dans ces deux lettres, dont on n'avait pu jusqu'ici deviner la signification, il faudrait voir les initiales du nom « Benedetto Verino »,

1. Voyez page 5.

et comme les plus anciennes œuvres datées du Maître au Dé ne remontent pas au delà des années 1532 et 1533, il serait permis de penser que le graveur, en le supposant âgé d'une vingtaine d'années à cette époque, était né vers 1511 ou 1512, par conséquent dans les premiers temps du séjour de Marc-Antoine à Rome. Il aurait suivi son père à Bologne, lorsque celui-ci s'y réfugia en 1527, et aurait continué sous sa direction ses études ; après quoi il se serait essayé à ses propres risques dans la carrière qu'il devait parcourir avec un succès soutenu jusque vers la seconde moitié du XVIe siècle.

Il n'y aurait dans l'explication proposée rien que de très plausible, de sûrement acceptable même si, au lieu d'une tradition fortuitement recueillie à plus d'un siècle d'intervalle des faits qu'elle tendrait à consacrer [1], nous avions le témoignage de quelque contemporain des artistes en cause ; mais ce simple propos d'un marchand intéressé à relever l'importance des pièces qu'il possédait et que peut-être il faisait mine seulement de ne pas vouloir céder, pour exciter d'autant mieux les désirs de l'acheteur — ce renseignement donné en l'air sur la « dame de qualité » qui aurait eu nom Vérine et sur le fils qui aurait pris ce nom de sa mère, assez contrairement du reste à la règle ou à l'usage admis en pareil cas [2] — tout cela suffit-il pour inspirer une pleine confiance dans l'authenticité de l'aventure et de ses conséquences ? En outre, si le Maître au Dé a été effectivement le fils de Marc-Antoine, d'où vient que ni lui, ni ceux qui l'entouraient ou qui l'admiraient n'aient paru songer à se prévaloir de cette origine pour augmenter la réputation du jeune artiste et pour confirmer en quelque sorte, comme un privilège héréditaire, les titres qu'il s'était acquis par son talent ? Au XVIe siècle aussi bien qu'au XVe, la situation d'enfant naturel n'était guère en Italie un motif de déconsidération ou de défaveur. Sans parler des innombrables Médicis illégitimes qui tiraient

1. La lettre sur les termes de laquelle M. Fillon se fonde pour établir l'origine du Maître au Dé est datée du 10 mars 1659.

2. Le seul exemple peut-être qu'on trouverait d'une infraction à cette règle, au moins dans l'histoire des artistes italiens, serait, au XVe siècle, le surnom donné à l'un des plus grands peintres de l'école ombrienne, Piero della Francesca, c'est-à-dire « Pierre, fils de Françoise » : fils légitime d'ailleurs, mais fils posthume du mari de sa mère, et qui, élevé avec les plus tendres soins par celle-ci, était resté pour ses compatriotes le vivant souvenir du dévouement dont il avait été l'objet.

parti de l'irrégularité même de leur naissance pour s'élever aux plus hauts emplois, dans le domaine de l'art la bâtardise, loin d'effaroucher l'opinion publique, pouvait quelquefois devenir auprès d'elle un moyen de recommandation. Tout fils qu'il était d'un moine en rupture de vœu, Filippino Lippi n'en dut pas moins au nom de son père une part de l'intérêt qu'excitèrent ses œuvres personnelles, parce que ce nom rappelait avant tout les preuves faites dans le passé par un grand peintre, et que celui qui le portait à son tour offrait ainsi une garantie implicite au début, plus tard une explication formelle de son propre talent. Pourquoi le Maître au Dé se serait-il, dans des circonstances analogues, privé des mêmes secours, et par quelle réserve, bien inusitée en pareil cas, n'eût-il pas ouvertement réclamé les bénéfices de son origine si Marc-Antoine lui eût donné la vie ?

Il nous semble donc douteux que l'artiste dans lequel on a voulu reconnaître un fils de l'illustre graveur doive être dorénavant tenu pour tel. Jusqu'à plus ample information, nous nous contenterons de voir en lui un des plus heureux imitateurs de Marc-Antoine, un de ceux qui ont le mieux réussi à profiter de ses exemples et à suivre ses traditions, soit qu'il ne lui ait été donné de s'approprier le tout qu'à distance de la personne même du maître, soit — ce qui paraît beaucoup plus probable — qu'il ait reçu les leçons de celui-ci et, pendant sa jeunesse, travaillé sous ses yeux. Les planches, en particulier, où il a retracé l'*Histoire de Psyché,* bien que postérieures à la mort de Marc-Antoine, révèlent assez clairement les habitudes de soumission et l'abnégation d'un élève pour qu'on ait le droit de compter le graveur qui les a faites parmi ceux qui s'étaient formés dans l'atelier même du maître bolonais.

Beaucoup d'autres d'ailleurs, et cela s'explique de reste, étaient venus à Rome se mettre sous la discipline de Marc-Antoine, depuis que les œuvres de son burin avaient, en se répandant, renouvelé les conditions de l'art et propagé partout le goût du beau. Des graveurs avides des enseignements du maître accouraient de tous les points de l'Italie, des pays étrangers même ; après un apprentissage plus ou moins long, ils s'appliquaient dans leurs propres ouvrages à maintenir

la doctrine transmise et à continuer le progrès accompli. C'est ainsi que Marco Dente, de Ravenne, Agostino Musi, de Venise, Jacopo Caraglio, de Vérone, d'autres graveurs encore nés à Parme, à Bologne ou à Mantoue, s'étaient succédé dans l'école de Marc-Antoine et que, de leur côté, des graveurs allemands avaient quitté celle d'Albert Dürer pour aller se convertir sur place à la foi et à la méthode italiennes. Les transfuges furent nombreux et les efforts de plusieurs d'entre eux récompensés par le succès. Georges Pencz, Barthélemi Beham, Jacques Binck, qui avaient passé les monts les premiers, réussirent à imiter Marc-Antoine assez habilement pour que certaines pièces gravées par eux aient pu quelquefois être confondues avec ses propres estampes. Puis, lorsqu'ils eurent à leur tour, et à Rome même, formé des élèves allemands, ceux-ci revinrent achever dans leur pays la révolution commencée, en y répandant de plus en plus le goût de la manière italienne ; en sorte que l'école de Dürer, la seule renommée en Allemagne quelques années auparavant, s'absorba presque tout entière dans l'école d'Italie dès la seconde génération.

Nous n'avons pas à insister ici sur ces conséquences posthumes du mouvement déterminé par Marc-Antoine. La mesure de l'influence que le maître exerça de son vivant est la seule question dont il convienne de proposer ici l'examen ; aussi nous bornerons-nous à rappeler en quelques mots les œuvres ou les talents les plus propres à caractériser cette influence immédiate, sans nous occuper des graveurs qui, appartenant à une époque plus récente, n'ont fait — comme Giulio Bonasone, Enea Vico, Giorgio Ghisi ou le Lorrain Nicolas Beatrizet — que mettre en pratique des enseignements de seconde main et que se conformer à une tradition déjà lointaine[1].

Parmi ceux qui, dans la stricte acception du mot, peuvent être regardés comme les « élèves » de Marc-Antoine, le premier, sinon par le talent au moins par la date, est Agostino Musi, plus généralement connu sous le nom d'Augustin Vénitien. Ce n'est pas toutefois qu'il ait

1. Les dates inscrites sur quelques-unes des estampes qu'ils ont laissées prouvent que Beatrizet travaillait encore en 1562, Vico en 1565 et Bonasone en 1574. Quant à Giorgio Ghisi, il vécut jusqu'à la fin de l'année 1582.

dès le début reçu les leçons du maître bolonais. On a des gravures faites par lui avant l'époque de son arrivée à Rome et remontant aux années 1514 et 1515. Ces gravures, simples copies d'après les estampes de Giulio Campagnola et d'Albert Dürer, n'indiquent rien de plus chez le graveur que la volonté de s'en tenir à l'imitation littérale de ses modèles, tandis que les estampes qu'il fit paraître à partir de 1516 d'après Raphael, — *Élymas frappé de cécité,* entre autres, et *Vénus blessée et l'Amour,* — témoignent manifestement de ses efforts pour suivre les exemples de Marc-Antoine. Il y a donc lieu de croire que Marc-Antoine admit dans son atelier le graveur vénitien peu d'années après celle où il était lui-même venu s'établir à Rome.

Au reste, les nombreuses œuvres qu'a laissées le disciple ne se ressentent pas toutes au même degré des enseignements reçus et n'honorent pas également, tant s'en faut, le talent personnel de celui qui les a produites. Si dans certaines pièces, — telles que la *Vierge entourée de saints de l'ordre de saint Dominique, Tarquin et Lucrèce* ou l'*Empereur rencontrant le guerrier,* — Agostino Musi s'est montré le digne continuateur de son maître ; si même il lui est arrivé parfois de mériter qu'on attribuât avec quelque vraisemblance à celui-ci des travaux en réalité de sa main, dans combien d'autres estampes, aussi peu satisfaisantes au point de vue de l'effet qu'au point de vue du dessin, n'a-t-il pas abusé de sa facilité ou poussé l'expression de la vigueur jusqu'à la rudesse ! Tantôt maigre à force de gracilité dans les tailles, tantôt trop nourri et comme surchargé à plaisir, le faire d'Agostino Musi est capricieux, le plus souvent incorrect, quelquefois seulement assez châtié pour rappeler la belle manière et les procédés savants de Marc-Antoine ; mais même alors, le graveur vénitien ne laisse pas de garder quelque chose de ses incertitudes accoutumées et par là de ne se rapprocher de son maître que pour rester en quelque sorte à mi-chemin.

Quoique très sensible encore, la distance est certainement moins grande entre les ouvrages de Marc-Antoine et ceux d'un autre de ses élèves, le plus fidèle de tous et le plus convaincu, Marco Dente, dit Marc de Ravenne. On pourrait dire de ce graveur, si foncièrement

imbu de la doctrine transmise, qu'il est à peu près à Marc-Antoine ce que, dans un autre ordre d'art et d'ailleurs toute proportion gardée, Luini est à Léonard, Francesco Penni à Raphael, ou Bonvicino, dans sa jeunesse, à Titien. Marc de Ravenne au surplus n'avait pas hésité dès le début à se dévouer à ce rôle de strict imitateur. La preuve s'en trouve dans la plus ancienne gravure de lui que l'on connaisse et que, sans la signature qui en atteste l'origine, on pourrait presque croire sortie du burin de Marc-Antoine, dans cette reproduction d'un bas-relief antique conservé dans l'église de San Vitale, à Ravenne, et représentant *Trois Amours* ou plutôt trois *Génies* auprès du trône de Neptune. Cette planche, une des meilleures qu'ait laissées l'artiste, porte la date de l'année 1515; elle fut donc gravée par lui quand il n'était âgé que de vingt-cinq ans tout au plus[1].

Les œuvres qui suivirent et dont le chiffre s'élève à soixante environ, accusent toutes la soumission persévérante de Marco Dente aux exemples et à l'autorité de Marc-Antoine. Plusieurs d'entre elles sont même de simples copies, des reproductions en fac-similé des planches gravées par le maître bolonais, — la *Cène,* entre autres, *Vénus retirant de son pied une épine,* le *Jugement de Pâris,* etc.; — mais ces copies sont traitées avec une fidélité si intelligente et, malgré une certaine dureté dans l'exécution, avec une telle habileté, elles portent, en même temps que l'empreinte des qualités propres aux modèles, les marques d'un talent personnel si sérieux, que celui qui les a faites mérite d'être mis au nombre des plus savants graveurs italiens du XVIe siècle et, en tout cas, d'occuper une des premières places, sinon la première, parmi les élèves de Marc-Antoine.

C'est aussi un très bon rang qu'il convient d'assigner dans le groupe à Jacques Caraglio, le graveur de cette suite de pièces d'après le Rosso représentant les *Dieux de la Fable,* des *Travaux d'Hercule* d'après le même peintre, et d'un certain nombre de planches d'après Raphael, le Parmesan et quelques autres. La foi de Caraglio dans la

1. Issu d'une famille qui appartenait à la noblesse, et dont un des membres, Giovanni, fils de Ranieri Dente, avait, au commencement du XIVe siècle, rempli d'importantes fonctions publiques à Ravenne, Marco Dente naquit dans cette ville entre les années 1490 et 1496. Il mourut en 1527, tué, dit-on, par les soldats du connétable de Bourbon, dans le sac de Rome.

vertu absolue des enseignements de Marc-Antoine ne semble pas, il est vrai, aussi robuste, aussi invariable que celle dont Marco Dente ne cessa de fournir les témoignages, et par les inégalités mêmes de son talent comme par la diversité des modèles choisis successivement par lui, il se rapproche d'Agostino Musi plutôt que du graveur de Ravenne. Néanmoins, plusieurs de ses ouvrages peuvent entrer en comparaison avec les travaux de celui-ci ; ils soutiendraient assez bien l'épreuve pour justifier au besoin la réputation dont Caraglio jouit de son vivant et l'estime où on le tient encore aujourd'hui dans le monde des artistes et des curieux.

Les trois graveurs dont nous venons de rappeler les noms peuvent être considérés, avec le Maître au Dé, comme les représentants principaux de l'école de Marc-Antoine. Il ne suit pas de là toutefois qu'ils soient les seuls graveurs italiens de l'époque en qui revivent sans équivoque les doctrines et la tradition du maître. A côté de ces lieutenants accrédités, de ces *seconds* officiels pour ainsi dire d'un chef dont ils ont notoirement servi la gloire, combien d'autres qui, moins connus ou même restés anonymes, ont formé le gros de l'armée et contribué, dans la mesure de leurs forces, au gain de la campagne poursuivie depuis le commencement du XVI[e] siècle contre les préjugés anciens et la routine ! Enfin, outre les compatriotes de Marc-Antoine, combien de convertis à sa cause parmi les graveurs contemporains étrangers ! Nous rappelions tout à l'heure l'empressement avec lequel plusieurs Allemands avaient quitté l'école d'Albert Dürer pour aller à Rome chercher des enseignements d'un tout autre ordre : quelques-uns d'entre eux, George Pencz et Barthélemi Beham, par exemple, réussirent à tirer un assez grand profit de ses leçons et, dans une certaine mesure, à s'italianiser de telle sorte que plusieurs de leurs œuvres ont pu de nos jours donner le change sur leur véritable origine. Quels qu'aient été pourtant les efforts tentés et les succès obtenus par ceux qui, soit sous les yeux mêmes du maître, soit en dehors de son action directe, ont travaillé à continuer le mouvement qu'il avait provoqué, quelque dignes d'éloges que puissent être leurs talents ou leur bon vouloir, Marc-Antoine n'en demeure pas moins au-dessus de ses secta-

teurs les plus renommés et n'en défie pas moins toute comparaison avec eux, aussi bien qu'avec leurs devanciers et les siens, en Italie ou au delà des monts. En raison du moment où il apparut comme en raison de son organisation même et de sa force propre, Marc-Antoine — on peut le dire sans exagération — est dans l'histoire de l'art un phénomène. Il a et il doit garder une importance unique, une place isolée, une physionomie tout exceptionnelle. C'est la conviction qui ne pourra manquer de résulter d'un coup d'œil sur l'ensemble de ses œuvres, pour peu qu'on veuille tenir compte des conditions dans lesquelles celles-ci ont été faites et de la nature des progrès accomplis ou en voie de s'accomplir ailleurs : essayons donc de dégager en quelques mots les conséquences de cet examen.

CHAPITRE IV

Caractères particuliers du talent de Marc-Antoine.



ORSQU'ON examine dans leur ensemble les œuvres qu'a laissées Marc-Antoine, on ne peut qu'être frappé des mérites ouvertement personnels qui les caractérisent, de l'indépendance relative des progrès qu'elles résument et des doctrines qu'elles tendent à faire prévaloir. Ce qui distingue avec éclat Marc-Antoine, non seulement de ses prédécesseurs immédiats en Italie, mais aussi des graveurs ses devanciers ou ses contemporains dans les Pays-Bas et en Allemagne, c'est à la fois la sûreté du goût et la calme certitude, l'invariable sérénité de la science ; c'est un sentiment puissant de la beauté, uni — sauf peut-être dans les derniers ouvrages — à un rare esprit de mesure ; c'est enfin l'art, ignoré avant lui, de reproduire largement la forme sans pour cela s'en tenir à une imitation sommaire et d'en rendre sensibles les particularités sans tomber dans ces définitions à outrance, dans ces excès d'analyse qui, sous le burin des graveurs allemands, compliquent trop souvent l'image du vrai ou qui, à force de le morceler, défigurent pour ainsi dire le vrai lui-même.

Parmi les maîtres italiens du XVe siècle, aucun — pas même Mantegna, si savant et si bien inspiré qu'il fût — aucun n'avait paru soupçonner que les opérations de la gravure pussent aboutir à la traduction achevée des intentions ou des formes exprimées par le crayon ou le pinceau, à un résultat tel que les objets retracés sur le cuivre y figurassent avec les détails de leur modelé propre et avec une certaine gradation dans la valeur des ombres et des demi-teintes. Les graveurs semblaient s'être entendus pour supprimer à peu près ce que, dans la langue pittoresque, on appelle « l'effet », ou du moins ils avaient cru suffisant d'établir sur les parties plus ou moins privées de lumière des

séries de tailles monotones, également espacées, dirigées invariablement dans le même sens, quelle que fût l'intensité relative des tons ou la souplesse des formes à rendre. Depuis les orfèvres-graveurs de Florence jusqu'aux peintres-graveurs padouans ou vénitiens, tous s'étaient asservis à cette méthode de convention ; si bien que, pendant un demi-siècle, les procédés employés pour produire des estampes n'avaient guère fait que continuer, à quelques modifications près, le mode de travail adopté par les *niellatori* pour la fabrication de leurs ouvrages.

Les graveurs allemands au contraire s'étaient, presque dès le début, préoccupés des moyens de donner aux objets représentés une sorte de relief par la variété des travaux et, jusqu'à un certain point, par l'énergie graduée des tons. Quelque incomplète encore que soit l'indication du modelé et de l'effet dans les estampes du Maître de 1466 ou dans celles de Martin Schongauer, elles témoignent cependant chez les deux artistes d'une véritable bonne volonté en ce sens, et surtout d'une habileté déjà remarquable dans le maniement de l'outil. Aussi, tout en reconnaissant, au point de vue du goût et du style, l'évidente supériorité des gravures italiennes du XVe siècle sur les gravures allemandes appartenant à la même époque, on doit avouer que celles-ci l'emportent de beaucoup sur les œuvres rivales quant aux conditions purement techniques, quant à la pratique du métier.

Malheureusement, cette louable recherche de la précision dans le faire dégénéra bientôt en préoccupation exclusive. Les graveurs allemands n'eurent plus d'yeux que pour les détails ; ils n'admirent plus d'autre devoir que celui de les copier quels qu'ils fussent, d'autre poétique que l'exactitude littérale dans la transcription des phénomènes matériels. Ce n'était pas assez, suivant eux, de définir l'aspect général d'une physionomie, d'un corps, d'un objet quelconque ; il fallut encore reproduire sur le métal jusqu'aux moindres rides des visages, jusqu'aux poils les plus fins des animaux, jusqu'aux veines d'un morceau de bois ; le tout sans doute avec une singulière clairvoyance et une rare adresse de main, mais aussi avec une ignorance parfaite ou, si l'on veut, avec un étrange dédain des lois essentielles de l'harmonie. Jamais école moins que celle-là ne connut l'art des sacrifices ou le parti à tirer

DIEU APPARAISSANT A NOÉ,
d'après Raphael.



des réticences. A force d'insister sur les explications, elle embrouille le sens des choses les plus simples ; à force de prétendre tout dire sans équivoque, elle dit tout avec excès. Surchargeant l'expression du vrai de commentaires superflus, elle remplace en quelque sorte la bonne foi judicieuse par le pédantisme de la sincérité, la partialité nécessaire pour les réalités d'élite par un désintéressement égal en face des réalités de tout ordre, au fur et à mesure qu'elles se présentent et comme au hasard des occasions.

Veut-on quelques exemples, entre bien d'autres, de cette complaisance systématique avec laquelle l'art allemand accueille indifféremment et s'approprie les beautés ou les laideurs, les vérités naturelles ou les vérités d'accident ? Que l'on jette les yeux, dans l'œuvre d'Albert Dürer, je ne dirai pas sur des estampes telles que les *Quatre Femmes nues* et la *Grande Fortune*, où les altérations les plus fâcheuses de la figure humaine sont si résolument reproduites et en quelque sorte glorifiées, mais sur des estampes empreintes d'une modération relative — le *Saint Jérôme dans sa cellule*, le *Chevalier de la Mort*, le *Saint Eustache*, la *Mélancolie*. Certes, ce sont là des ouvrages d'un grand mérite, et le dernier particulièrement révèle chez celui qui l'a fait une force d'invention et une profondeur de pensée admirables. Sans doute aussi, la fermeté et la justesse du dessin, au moins dans les formes partielles, la sûreté et la vigueur avec lesquelles chaque coup de burin a été porté, chaque contour ressenti, chaque taille conduite, en un mot tout ce qui tient à l'exécution matérielle accuse ici la main d'un maître ; mais les travaux de cette main, si habile qu'elle soit ou plutôt parce qu'elle s'obstine trop à se montrer habile, ne laissent pas de compromettre l'effet qu'il s'agissait de produire. Ils inquiètent le regard en raison de leur multiplicité et lui imposent une fatigue en le sollicitant partout à la fois.

Ainsi, dans le *Saint Jérôme*, que faut-il examiner de préférence ? la figure du saint assis devant sa table de travail ou cette table même aussi scrupuleusement étudiée et rendue que la figure ? le lion endormi au premier plan ou les divers objets d'ameublement ou de curiosité qui l'entourent, depuis les bancs chargés de livres, le long des fenêtres,

jusqu'à la courge suspendue au plafond, jusqu'à bien d'autres accessoires traités tous avec le même soin passionné, on dirait presque avec la même fureur de précision ? Dans l'estampe qui représente *Saint Eustache* agenouillé devant un cerf miraculeux, l'incertitude des choix à faire résulte, comme dans le *Saint Jérôme,* des détails accumulés sur tous les points de la planche et à tous les plans. Lorsqu'on a sous les yeux ce laborieux ouvrage — un des plus importants d'ailleurs qu'Albert Dürer ait laissés — n'en arrive-t-on pas à oublier malgré soi les intentions idéales que le maître y a sous-entendues, pour s'en tenir aux réalités qu'il s'est, plus que de raison, complu à y figurer ? Vasari lui-même, malgré son admiration accoutumée pour les œuvres d'Albert Dürer, malgré les éloges qu'il a, en termes généraux, donnés préalablement au *Saint Eustache,* Vasari ne se rappelle et ne trouve à louer que « les chiens », quand il en vient à l'analyse des beautés qui distinguent cette composition mystique. Enfin, tout expressives qu'elles sont, les planches dites la *Mélancolie* et le *Chevalier de la Mort* n'auraient-elles pas une signification plus sûre encore et un aspect plus saisissant si, au lieu d'appuyer avec la même rigueur, avec les mêmes insistances d'outil sur tous les détails, le graveur avait réservé le meilleur de ses efforts et de son talent pour faire prévaloir ce qui, au point de vue pittoresque comme au point de vue moral, constituait le principal élément d'intérêt ?

Il va sans dire que nos réserves portent seulement sur la manière même d'Albert Dürer, sur les procédés de travail employés par lui, et que, tout en opposant aux abus de cette manière la sobriété dans la pratique dont Marc-Antoine a fait preuve, nous n'avons garde d'élargir plus qu'il ne convient la part de celui-ci. Une comparaison n'est possible entre les deux maîtres qu'autant que l'on se borne à les envisager l'un et l'autre comme graveurs. Qui songerait à placer Marc-Antoine au même rang qu'Albert Dürer ou, à plus forte raison, au-dessus de lui, si, au lieu de n'apprécier dans ses œuvres que les mérites de l'exécution, on faisait le compte de ce que ces œuvres empruntent de son imagination personnelle ? On n'arriverait ainsi qu'à un résultat à peu près négatif. Interprète admirable des idées d'autrui,

le graveur bolonais n'en a guère ou n'en a tout au plus que de médiocres quand il se hasarde à composer lui-même les scènes que son burin reproduira. Albert Dürer au contraire est, dans toute la force du mot, un inventeur. Il mérite à ce titre non seulement la place qu'il occupe à la tête de l'école allemande, mais encore une des premières places parmi les artistes de toutes les écoles. Qu'on lui préfère Marc-Antoine pour tout ce qui tient au style, au sentiment et à l'expression du beau, rien de plus juste sans doute ; mais à la condition de ne pas oublier les qualités d'un autre ordre qui caractérisent le génie du maître allemand et qui en constituent la puissante originalité.

De tous les graveurs étrangers contemporains de Marc-Antoine, le plus important après Albert Dürer est sans contredit Lucas de Leyde. Or on ne peut, lui aussi, le rapprocher du maître italien qu'autant que la comparaison s'établira dans les limites que nous indiquions tout à l'heure, c'est-à-dire dans le domaine spécial de la gravure, — toute proportion gardée d'ailleurs entre la fonction toujours dépendante que l'un a remplie et la carrière que l'autre a parcourue sans y marcher à la suite ni même avec l'appui de personne.

Comme Albert Dürer, en effet, Lucas de Leyde ne s'est servi du burin que pour reproduire ses propres compositions; comme lui, il a sur Marc-Antoine l'avantage d'avoir su tout tirer de son propre fonds; mais, ce grand mérite une fois reconnu, ne semblera-t-il pas juste d'assigner à Marc-Antoine dans l'histoire de la gravure proprement dite un rang fort supérieur à celui que le maître hollandais doit y tenir ?

Considérées au point de vue de l'exécution seulement, les pièces gravées par Lucas de Leyde n'ont pas, tant s'en faut, cette ampleur dans le dessin et le modelé, cette simplicité dans le faire, cette savante aisance enfin dans l'expression de la forme qui distingue les œuvres de Marc-Antoine. Sans doute, — nous avons eu déjà l'occasion de le dire ailleurs, — elles se recommandent par une pratique délicate, par une application imprévue des procédés de la gravure à la représentation pittoresque de la réalité. C'est ainsi qu'au lieu de suivre les

exemples allemands en cernant d'un trait invariablement précis les corps ou les objets placés à distance les uns des autres, au lieu de traiter de la même manière la silhouette d'une figure se dessinant au premier plan et celle d'un arbre ou d'un groupe de personnages relégué au second, le maître hollandais diversifiera ses travaux en raison des variations de l'effet et de la netteté ou de l'incertitude relative que présentent dans la nature les contours des corps plus ou moins rapprochés du regard. La ligne continue sera pour lui le moyen de donner à ces contours l'énergie nécessaire là où ils devront, par le fait même de la place qu'ils occupent, avoir un relief particulier et prédominer sur le reste; tandis que, pour reproduire les phénomènes de la perspective aérienne, pour simuler par exemple cet aspect flottant, cette apparence d'oscillation que prennent les lignes extérieures d'un objet, en proportion de l'éloignement où il se trouve et de l'atmosphère qui l'enveloppe, Lucas de Leyde emploiera, non plus un trait unique se prolongeant d'un bout à l'autre de l'objet figuré, mais une série de petites tailles brisées, superposées dans un sens horizontal ou oblique, de manière à remplacer la sécheresse du contour par une sorte d'hésitation ou de tremblotement dans les lignes plus conforme en pareil cas aux exemples de la réalité.

Des innovations de cette espèce accroissaient singulièrement les ressources de l'art et constituaient un progrès que les graveurs du siècle suivant devaient, dans les Pays-Bas surtout, confirmer encore et développer. Lucas de Leyde a donc su le premier ou, tout au moins, mieux qu'aucun de ceux qui l'avaient précédé, tenir compte des différents plans où il supposait ses modèles pour faire sentir dans l'image qu'il en donnait la valeur inégale des tons et la vigueur dégradée du travail. Et cette importante innovation il la tentait, ce progrès décisif il réussissait à l'accomplir dès le début, dès l'année 1508, époque où paraissait la pièce dite, improprement d'ailleurs, le *Moine Sergius tué par Mahomet,* la première de ses estampes par la date. Ici, comme dans les autres planches du maître, les lointains sont gravés avec une légèreté qui les maintient à la distance où ils doivent apparaître; l'énergie du faire décroit, le burin creuse de moins en moins le cuivre,

à mesure que les objets qu'il retrace s'éloignent eux-mêmes des devants de la composition. En outre, chaque forme partielle est observée et rendue avec une rare finesse; chaque visage, chaque détail d'ajustement atteste, par la manière dont il est traité, la clairvoyance pénétrante de l'artiste et l'insigne habileté de sa main ; mais le goût proprement dit, le sentiment du beau, l'intelligence en un mot des conditions idéales de l'art, ne se montrent guère dans ces ouvrages strictement véridiques, dans ce style ingénieux mais non pas inspiré de haut.

C'est là ce qui constitue la différence principale et ce qui marque nettement la distance entre le talent de Lucas de Leyde et celui de Marc-Antoine. D'ailleurs, les défauts comme les qualités du premier de ces deux maîtres ne tiennent pas uniquement à ses inclinations ou à ses habitudes personnelles; le tout procède du génie même de l'art hollandais, et les préférences instinctives de la future école du XVIIe siècle se retrouvent en germe dans les travaux de Lucas de Leyde, dans ces œuvres qui tendent bien moins à nous initier aux mystères de l'invisible qu'à mettre sous nos yeux des reproductions exactes de ce qui est : dussent les modèles que la nature a fournis avoir assez peu d'éloquence en eux-mêmes ou quelquefois ne présenter quant aux formes que les contraires de la beauté. Seul entre les maîtres de son pays, Rembrandt trouvera le secret de concilier la poésie ou la profondeur de la pensée avec la vulgarité des types et, par la toute-puissance de son génie, de transformer des réalités banales, déplaisantes même, en moyens d'expression émouvants. Tous les autres, — qu'ils se soient servis du pinceau, de la pointe ou du burin, — s'en sont tenus à l'imitation littérale des exemples qu'ils avaient sous les yeux, et si beaucoup d'entre eux ont excellé dans cette transcription du fait sur la toile ou sur le cuivre, s'ils ont su l'accomplir avec une habileté souvent admirable, il n'en sera pas moins permis de dire qu'ils n'y ont appliqué que leur esprit sans y rien mettre de leur âme.

Nous venons de prononcer le nom de Rembrandt : est-ce donc qu'il puisse être rapproché de celui de Marc-Antoine au même titre

que l'ont été tout à l'heure les noms de ces deux contemporains du maître, Albert Dürer et Lucas de Leyde? Rien ne serait moins justifié et ce n'est pas uniquement la chronologie qui nous interdirait ici tout essai de comparaison. Même à ne le considérer que comme graveur, Rembrandt diffère trop de l'artiste bolonais par les sentiments qui l'inspirent et par les moyens tout spéciaux qu'il emploie pour qu'en parlant de lui à propos de Marc-Antoine on songe à rien de plus qu'à constater des mérites distincts et à évoquer isolément un souvenir; mais ce souvenir est celui d'un homme qui a si prodigieusement agrandi le domaine et renouvelé les conditions de la gravure, ces mérites marquent dans l'histoire de l'art un progrès si imprévu qu'il y a lieu d'en rappeler, au moins en passant, quelque chose, ne fût-ce que pour préciser d'autant mieux par le contraste les caractères de l'entreprise tentée, dans le siècle précédent, par le maître italien.

Rembrandt a une manière immatérielle, pour ainsi dire, une façon de procéder qui échappe à l'analyse en même temps qu'elle s'impose de haute lutte à l'admiration. Tantôt il attaque, il heurte comme au hasard le champ sur lequel il opère, tantôt il l'effleure et le caresse avec une délicatesse exquise, avec une merveilleuse dextérité; il interrompt dans la lumière le trait qui marque le contour pour le reprendre en l'affinant un peu plus loin ou pour l'accuser énergiquement dans l'ombre, ou bien il emploie le procédé tout opposé. Il se sert des instruments de la gravure, comme Bossuet se sert des mots, en les soumettant aux besoins de sa pensée, en les contraignant de la rendre telle qu'il l'a conçue, sans préoccupation du fini, du subtil, sans recherche préméditée de l'élégance, sans recours complaisant aux artifices de la rhétorique. Comme lui aussi, il se compose un style, invariablement puissant, des éléments les plus divers, du calme et de l'impétueux, du familier et de l'héroïque, et de toutes ces parties hétérogènes résulte l'incomparable harmonie de l'ensemble.

Marc-Antoine — on le sent de reste au premier coup d'œil jeté sur ses œuvres — Marc-Antoine n'a rien de cet éclectisme audacieux, rien de cette promptitude à s'emparer des contraires pour les associer et les combiner de vive force. L'expression choisie et épurée de la

forme, de la beauté visible, voilà l'unique objet de ses efforts ; l'imitation de la vie, mais d'une vie tout extérieure ou du moins supérieure aux agitations quelles qu'elles soient, aux désordres causés par les accidents physiques comme aux troubles de la passion, — voilà ce qu'il poursuit et ce que, à l'exemple de son maître Raphael, il réalise avec une élévation dans le sentiment et une majesté dans la pratique qui n'ont pu être surpassées.

Est-ce donc que l'histoire des progrès de la gravure doive se clore avec la vie de Marc-Antoine et qu'après lui il n'y ait plus eu pour l'art qu'il avait pratiqué qu'une longue période de décadence ? Nous n'avons garde de le prétendre. On serait bien mal venu, sans doute, à oublier ou à refuser de reconnaître les services rendus et les beaux travaux accomplis au XVIIe siècle par les graveurs flamands formés à l'école de Rubens, un peu plus tard par les graveurs français, par ces maîtres-graveurs s'il en fut, qui, depuis Jean Morin jusqu'à Nanteuil, et depuis celui-ci jusqu'à Gérard Audran, ont porté la gravure de portrait et d'histoire à un degré de perfection où Édelinck lui-même n'a fait que la maintenir. Il serait presque aussi injuste de n'avoir qu'une médiocre estime pour les ouvrages qu'ont laissés leurs successeurs, pour ces brillantes estampes dues au burin ou à la pointe des graveurs de Rigaud et de Watteau ou, à quelques années d'intervalle, aux spirituels talents de Laurent Cars, de Cochin, de Saint-Aubin et de tant d'autres. Enfin, le siècle où nous sommes n'a-t-il pas vu se produire des œuvres d'une valeur assez haute et, quelquefois, d'un caractère assez neuf pour honorer grandement les noms des artistes qui les ont signées, comme pour démontrer la vie même et l'originalité de l'art moderne ?

Non, l'on ne saurait sans paradoxe, sans ingratitude même, soutenir que la gravure avait fait toutes ses preuves et conquis tous ses titres avant la seconde moitié du XVIe siècle ; non, si mémorables que soient les travaux de Marc-Antoine et le temps où il a vécu, il ne s'ensuit pas, tant s'en faut, que l'on doive marchander les hommages à d'autres talents, ni le respect à d'autres souvenirs. Ce qu'il convient de reconnaître seulement, c'est que la période dont la mort de Marc-Antoine



LE TRIOMPHE DE GALATÉE,
d'après Raphael.

D 130

marque le terme a été pour la gravure une sorte d'âge d'or où les artistes vivaient, sans regarder au delà, dans la tranquille possession de leurs récents privilèges, dans une ignorance fortunée des devoirs ou des exigences à venir. Aucun d'eux, comme personne autour d'eux, n'eût songé alors à demander au burin d'entrer en rivalité formelle avec le pinceau ; aucun ne pressentait et ne pouvait pressentir qu'on entreprendrait un jour de simuler avec du blanc et du noir l'opulence ou les nuances infinies de la couleur, les éclatants contrastes ou les plus subtiles délicatesses de l'effet ; qu'on irait même jusqu'à contrefaire, au moyen de tailles patiemment combinées, la rapidité du travail accompli sur la toile, et qu'on réussirait à reproduire par des procédés tout différents les apparences solides d'un empâtement aussi bien que la transparence et la fluidité d'un frottis.

En Italie comme ailleurs, rien de tout cela, nous le répétons, n'avait préoccupé les graveurs qui s'étaient succédé dans la seconde moitié du xv[e] siècle et au commencement du xvi[e]. Pour eux, l'unique problème à résoudre était l'imitation de la forme pure, la seule tâche du burin la reproduction sur le cuivre des travaux de la plume ou du crayon sur le papier. Marc-Antoine lui-même n'a jamais eu d'autres visées. Si grands que soient ses mérites propres, il n'a fait en réalité que compléter par un progrès décisif l'entreprise dont les œuvres des graveurs florentins et de Mantegna résument la première phase. Lui aussi, il n'a vu dans la gravure qu'un moyen d'expression tout indépendant de la peinture et, pour ainsi dire, qu'un procédé particulier de dessin. Comme ses devanciers, il n'a entendu se servir de l'outil qu'il avait en main que pour définir rigoureusement des contours et pour indiquer, plutôt que pour rendre dans tous ses détails, le modelé des formes intérieures ; mais ce qu'il a eu de plus que les graveurs ses aînés ou ses contemporains, ce qui lui assigne une place à part, et de beaucoup, la première parmi eux, c'est, avec des moyens d'une sobriété extrême, l'art d'exprimer sans équivoque le beau et le vrai ; c'est, au lieu de cette rudesse ou de cette maigreur dans le faire qu'on peut reprocher aux graveurs *quattrocentisti,* y compris Mantegna lui-même, l'énergie paisible d'une pratique étrangère aux petites ruses



DANSE D'ENFANTS ET D'AMOURS,
d'après Raphael.

aussi bien qu'aux intentions violentes ou aux formules compliquées; c'est enfin cette aptitude toute particulière à s'assimiler le sentiment intime et le style de Raphael, à les reproduire l'un et l'autre avec une fidélité complète, ou, si l'on veut, à les interpréter si heureusement que peut-être les beautés du texte primitif ressortent et s'accentuent plus nettement encore dans la traduction qui nous les rend. Toute proportion gardée bien entendu entre la valeur relative des œuvres originales et les talents très dissemblables des artistes qui les ont gravées, Marc-Antoine a fait pour Raphael ce que Bolswert à son tour devait faire pour Rubens, Jean Pesne pour Poussin ou Gérard Audran pour Le Brun ; il a puissamment contribué par l'éclat de ses travaux à la gloire du maître auquel il s'était dévoué. S'il lui a dû beaucoup pour son propre compte, s'il a trouvé auprès de lui des occasions de progrès qu'il n'eût pas rencontrées ailleurs, il l'a amplement payé de ses enseignements et de sa confiance en popularisant les témoignages de son bienfaisant génie dans des copies dignes à tous égards des modèles.

DEUXIÈME PARTIE

CATALOGUE

DES

ŒUVRES DE MARC-ANTOINE RAIMONDI

AVANT-PROPOS

Plusieurs catalogues des estampes gravées par Marc-Antoine ont été publiés à diverses époques ; mais, depuis celui que Heineken insérait, en 1778, dans son *Dictionnaire des artistes,* jusqu'à ceux que contiennent le livre d'Ottley (*An Inquiry,* etc.), imprimé en 1816, et le sixième volume du *Peintre-Graveur* de M. Passavant (1864), chacun de ces catalogues ne nous donne que la simple nomenclature des œuvres plus ou moins authentiques du maître.

Seul de tous les ouvrages consacrés jusqu'ici à Marc-Antoine, le catalogue publié par Bartsch en 1813 a quelque chose de plus que l'utilité superficielle d'un inventaire ; la part y est faite, sinon aux considérations critiques, au moins aux descriptions détaillées. En outre, plus scrupuleux et beaucoup plus clairvoyant que Heineken, Bartsch n'a eu garde de mettre au compte de Marc-Antoine un certain nombre d'estampes indignes de lui qu'on lui avait traditionnellement attribuées. S'il arrive quelquefois au savant auteur du *Peintre-Graveur* de se méprendre plus ou moins à son tour, si, parmi les œuvres qu'il tient pour authentiques, plus d'une ne laisse pas que d'autoriser le doute ou même l'incrédulité formelle, il n'en est pas moins vrai que le travail

accompli par lui a eu cet heureux effet de déblayer le terrain et de permettre aux survenants de s'orienter dans leurs recherches.

En renouvelant aujourd'hui l'entreprise que Bartsch avait accomplie déjà au grand profit de tous, nous n'avons donc nullement entendu nous affranchir d'un devoir de gratitude envers celui qui nous a si bien montré le chemin et légué de si bons exemples. Nous avons pensé simplement que, même après les travaux qu'il a laissés, il y avait encore quelque chose à faire, quelques explications à fournir ou à compléter, et surtout une distinction plus nette à établir entre les œuvres appartenant en propre à Marc-Antoine et les œuvres qu'il a seulement inspirées. Bartsch, dans son catalogue, avait cru devoir, suivant la nature des sujets traités, mentionner pêle-mêle les gravures du maître lui-même et celles de ses deux principaux imitateurs, Marc de Ravenne et Augustin Vénitien. De là une confusion un peu gênante dans les documents rassemblés, un certain obstacle tout au moins à la promptitude des recherches. Il nous a paru que, pour faciliter celles-ci, mieux valait présenter séparément les œuvres de Marc-Antoine et ne rien introduire dans un travail qui lui est consacré de ce qui pouvait concerner d'autres talents que le sien, d'autres souvenirs que les souvenirs directement liés à son nom.

Quant aux descriptions mêmes des pièces, nous n'avons pas cru devoir les refaire à nouveau, c'est-à-dire les répéter une à une après Bartsch, en d'autres termes. Il nous a paru suffisant de renvoyer le lecteur à celles que l'auteur du *Peintre-Graveur* a données et que nous rappelons, au fur et à mesure que les titres des estampes se succèdent dans notre catalogue, par les numéros sous lesquels Bartsch les a imprimées. Nous n'avons fait d'exception que pour les pièces dont il n'avait pas eu connaissance et qui, par conséquent, ne figurent pas dans son ouvrage.

I

HIÉROLOGIE

SUJETS TIRÉS DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU TESTAMENT

1. *Adam et Ève sous l'arbre de la science du bien et du mal.*

Bartsch. 1. — Passavant. 1. — Ottley. 1. — Hauteur : $0^{m},240$. Largeur : $0^{m},177$. (Voy. notre planche, 1re partie, page 35.)

Cette pièce, qui ne porte pas le monogramme de Marc-Antoine, a été gravée par lui d'après un dessin de Raphael, dessin dont la composition rappelle, bien qu'avec de très notables différences, celle de la peinture correspondante, exécutée par le maître dans la chambre dite *de la Signature*, au Vatican. Une étude partielle pour ce dessin, — le croquis à la plume de la figure d'Adam, en regard d'une indication sommaire de la figure d'Eve, — est conservée dans la riche collection de l'Université, à Oxford.

La gravure qui représente *Adam et Ève* est probablement une des premières que Marc-Antoine ait faites à Rome, sous la direction de Raphael. Les caractères mêmes du travail permettent de le supposer. En outre, si, comme cela est vraisemblable, le dessin copié par le graveur est d'une date antérieure à l'époque où fut exécutée la peinture, on comprendrait difficilement que, celle-ci une fois achevée (et les décorations de la *Chambre de la Signature* furent terminées en 1511), Raphael ne l'eût pas fait reproduire de préférence à la composition dessinée, qui, si belle qu'elle soit, n'a ni la même plénitude dans les lignes générales, ni la même élégance dans les détails. Ce serait donc entre les années 1510 et 1511 qu'on pourrait admettre que la planche a été gravée.

En tout cas, il va sans dire qu'on ne saurait imputer à Raphael l'étrange caprice en vertu duquel des maisons, imitées de celles qu'on voit dans les estampes d'Albert Dürer, ont été utilisées ici, à titre d'accessoires, et groupées au milieu des arbres que porte le sol du Paradis terrestre. C'est là une faute contre le goût, ou plutôt contre le bon sens, dont le graveur seul est responsable.

La planche gravée par Marc-Antoine a été reproduite dans une copie, fort médiocre d'ailleurs, mais probablement à peu près contemporaine, et qui, à ce titre, ne laisse pas d'offrir quelque intérêt. Le graveur qui l'a faite l'a marquée du monogramme MF, et, sur une tablette voisine de ce monogramme, il a cru devoir inscrire le nom de Michel-Ange, comme celui de l'auteur de la composition.

Une autre copie, aussi ancienne, mais dont il est beaucoup plus rare de rencontrer des épreuves, est signée des lettres RP ou AP, car le monogramme inscrit semble autoriser également l'une ou l'autre lecture.



2. *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre.*

B. 2. — Pass. 2. — Ottl. 2. — Hauteur : 0m,195. Largeur : 0m,150.

Cette estampe reproduit non pas, comme l'a dit Bartsch et comme on l'a répété après lui, une œuvre de Raphael, mais bien un fragment d'une des peintures à fresque exécutées par Michel-Ange pour la décoration des voûtes de la chapelle Sixtine, au Vatican. Elle est d'ailleurs une des moins belles que le maître ait laissées. On pourrait même douter qu'elle soit sortie de sa main si l'on ne considérait que le dessin défectueux ou le caractère vulgaire de certaines parties, de la tête d'Ève, par exemple. Toutefois, le faire général est assez conforme ici aux procédés ordinaires de Marc-Antoine pour qu'il n'y ait pas lieu d'exclure de son œuvre la pièce dont il s'agit.

3. *Dieu apparaissant à Noé.*

B. 3. — Pass. 3. — Ottl. 3. — Hauteur : 0m,305. Largeur : 0m,250. (Voy. notre planche, 1re partie, page 73.)

La composition de Raphael qu'a reproduite Marc-Antoine est une de celles qui ornent le plafond de la chambre dite de l'*Héliodore*, au Vatican. Mariette, se conformant d'ailleurs à l'indication donnée par Vasari, la désigne sous ce titre : « Dieu apparaissant à Abraham, à qui il promet de multiplier sa postérité à l'infini » ; mais les enfants, au nombre de trois, que l'on voit auprès du patriarche, permettent de contester l'exactitude de l'explication, car, si ces enfants représentaient les fils d'Abraham, ils devraient n'être que deux : Isaac et Ismaël. Le souvenir de Noé et de ses fils, Sem, Cham et Japhet, nous semble donc celui qu'il convient plutôt d'évoquer ici. Néanmoins, il ne s'ensuit pas qu'il faille, avec Bartsch, voir, dans la scène gravée par Marc-Antoine, la traduction des paroles que Dieu adresse à Noé pour lui ordonner de construire l'arche. Malgré l'âge des trois enfants, — âge tout différent de celui que les fils de Noé avaient déjà atteint à l'époque où cessa le déluge, puisque, l'arche une fois construite, ils y étaient « entrés avec leurs femmes (*Genèse*, ch. vi) », — on serait peut-être fondé à croire que cette scène rappelle le moment où, conformément aux ordres de Dieu, la famille de Noé sort de l'arche pour reprendre pied sur « la terre devenue toute sèche ».

L'estampe de Marc-Antoine a été plusieurs fois copiée, mais assez infidèlement, et, le plus ordinairement, en contre-partie. Cependant, une copie gravée dans le sens de l'original ne laisse pas de mériter qu'on la signale, à cause de l'habileté avec laquelle celui qui l'a faite. — Marc de Ravenne, peut-être, — a su reproduire l'aspect général du travail de Marc-Antoine, sauf à demeurer bien au-dessous de son modèle pour tout ce qui tient au dessin et au caractère des formes partielles.

En dehors de ces conditions d'infériorité, suffisantes d'ailleurs pour prévenir toute méprise, cette copie offre certaines différences matérielles qui la rendent facilement reconnaissable. Ainsi, l'inscription *R. V. inuen*, qui ne figure pas sur l'estampe originale, se lit ici à côté du pied droit de la femme de Noé; les herbes qui bordent les plis

du terrain sont plus abondantes et plus hautes ; enfin, comme Bartsch le fait remarquer, la plante qu'on voit en bas, au milieu de la planche et auprès du trait carré, a sept feuilles dans la copie, tandis qu'elle en a seulement six dans le modèle.

4. *Joseph et la femme de Putiphar.*

B. 9. — Pass. 4. — Ottl. 4. — Hauteur : $0^{m},207$. Largeur : $0^{m},244$.

Il existe deux états de cette planche : le premier, sans aucune inscription ; le second avec ces mots, dans le bas, à gauche : *Nicolo uan aelst formis*. Les épreuves de ce second état ont été d'ailleurs tirées à une époque où la planche était déjà presque complètement usée. Aussi ne donnent-elles qu'une idée très insuffisante des mérites du travail primitif.

Le dessin de Raphael, d'après lequel Marc-Antoine a gravé *Joseph et la femme de Putiphar*, diffère peu, quant à l'ordonnance et aux intentions d'ensemble, de la composition peinte un peu plus tard sur le même sujet et qui décore, au Vatican, une des *Loges*. Dans la peinture, toutefois, le lit se présente plus obliquement que dans le dessin ; la statue du fond a disparu et a été remplacée par une balustrade ; enfin, le mouvement général de la figure de la femme de Putiphar a été plus vivement accentué, comme le peintre a quelque peu modifié le mouvement des jambes de Joseph, celui de la jambe gauche particulièrement, dont le pied, au lieu de poser sur le sol, est élevé à la hauteur du tabouret placé en avant du lit.

Sans compter plusieurs copies en contre-partie, dont une a été gravée par un moine bénédictin de Vallombrosa, Dom Vito, une copie, dans le même sens que l'original, gravée vers 1587 par Jacopo Valesio, porte le monogramme de cet artiste :

5. *David vainqueur de Goliath.*

B. 12. — Pass. 7. — Ottl. 7. — Hauteur : $0^{m},172$. Largeur : $0^{m},109$.

Bartsch pense que cette planche a dû être gravée d'après Francia : il est plus probable qu'elle reproduit une composition dessinée par Marc-Antoine lui-même. L'inexpérience qu'elle accuse au point de vue de l'agencement, l'expression nulle du visage, le geste pour le moins timide des bras, enfin, une sorte de gaucherie générale dans le style, tout semble indiquer ici l'essai d'un débutant assez à court d'invention. En revanche, la précision du dessin et la fine intelligence du modelé sont déjà sensibles dans cette planche, une des premières évidemment que Marc-Antoine ait gravées, et dont les épreuves, à cause de cela, sont aujourd'hui fort rares.

6. *David soulevant la tête coupée de Goliath.*

B. 11. — Pass. 6. — Ottl. 6. — Hauteur : $0^{m},112$. Largeur : $0^{m},080$.

Bien qu'elle appartienne à une époque où les œuvres de Marc-Antoine étaient

déjà recherchées et conservées avec soin, cette pièce est plus rare encore que la précédente. Bartsch suppose qu'elle a été gravée d'après un dessin de Raphael. Le caractère des formes et le goût de la composition ne permettent-ils pas de penser avec plus de vraisemblance qu'elle reproduit un original tracé, sinon par Michel-Ange lui-même, au moins par un de ses élèves ou de ses imitateurs, peut-être par Baccio Bandinelli, qui devait, plus tard, fournir à Marc-Antoine le modèle d'un de ses plus importants ouvrages, le *Martyre de saint Laurent?*

Sauf une copie en contre-partie et ne pouvant, par conséquent, donner lieu à aucune méprise, il n'existe pas, que nous sachions, de contrefaçon gravée de l'estampe ci-dessus mentionnée.

7. *La Nativité.*

B. 16. — Pass. 8. — Ottl. 9. — Hauteur : 0m,366. Largeur : 0m,277.

Cette planche qui appartient, sans aucun doute, à la jeunesse de Marc-Antoine, a dû être gravée par celui-ci d'après une œuvre de son maître, Francesco Francia, dont on reconnaît le goût et le style accoutumés dans les parties principales de la composition, notamment dans la figure agenouillée de la Vierge ; mais il se peut que les personnages seuls aient été dessinés par Francia, et que le graveur soit, pour son propre compte, responsable de l'ordonnance compliquée que présente le paysage. Il y a là, comme dans beaucoup d'autres ouvrages de Marc-Antoine, une préoccupation visible des exemples fournis par les gravures allemandes.

jd. 17.IX.1923.

La *Nativité* est une des estampes de Marc-Antoine qu'il est le plus rare de rencontrer, même dans les collections publiques. Il en existe deux états :

1° Avant que les têtes de la Vierge, de l'Enfant Jésus et de saint Joseph aient été entourées chacune d'une auréole ;

2° Avec ces auréoles, ajoutées à une époque où la planche était déjà presque complètement usée.

8. *Le Massacre des Innocents.*

B. 18. — Pass. 9. — Ottl. 10. — Hauteur : 0m,275. Largeur : 0m,434. (Voy. la planche, 1re partie, page 31.)

Le *Massacre des Innocents*, que Vasari cite parmi les meilleures planches gravées par Marc-Antoine d'après Raphael (*la carta degl'Innocenti... che fu cosa rara*), est encore aujourd'hui une des œuvres du maître les plus célèbres et les plus généralement recherchées. Il semble d'ailleurs que Raphael lui-même ait attaché une importance particulière à la composition que le graveur devait reproduire, si l'on en juge par le nombre des études partielles ou des esquisses d'ensemble exécutées en vue de cette composition, et dont plusieurs sont conservées dans la collection Albertine, à Vienne, dans la collection des dessins de Windsor, et dans le cabinet du Roi, à Dresde.

l. 17.IX.1925.

La planche représentant le *Massacre des Innocents* est, quoi qu'on en ait dit, la

seule que Marc-Antoine ait gravée sur ce sujet. Elle se distingue de la copie dont nous parlerons plus loin par l'évidente supériorité de l'exécution en général, et par cette particularité matérielle qu'un arbre, en forme de sapin, s'élève dans le coin du haut, à droite, au-dessus d'un bouquet d'arbres aux contours arrondis. C'est à cause de cet arbre se terminant en pointe que les épreuves de l'estampe de Marc-Antoine sont qualifiées, en France, d'épreuves *au chicot ;* en Italie, d'épreuves *alla felce* ou *felcetta*, c'est-à-dire *à la fougère*.

On compte trois états de cette planche :

1° Avant l'inscription du nom de Raphael et du monogramme de Marc-Antoine sur le piédestal adhérent au mur d'appui, à gauche;

2° Avec ce nom et ce monogramme;

3° Avec de nombreuses retouches, habilement faites d'ailleurs, dans les diverses parties de la planche, pour réparer les dommages causés par la multiplicité des tirages.

La planche ainsi retouchée fournit à son tour une si grande quantité d'épreuves qu'elle en vint, au bout d'un certain temps, à ne rien garder des travaux qui déterminaient le modelé intérieur des figures, et que celles-ci, dans les dernières épreuves qui furent tirées, n'apparaissaient plus qu'à l'état de silhouettes, de corps dont les contours seuls ont survécu. Cette planche, ou plutôt ce qui en reste, fait partie depuis 1820 de la collection Malaspina, à Milan.

Le *Massacre des Innocents* a été copié par des graveurs appartenant à diverses écoles. Les uns, comme Augustin Vénitien et Étienne Delaune, l'ont reproduite en petit, et, par conséquent, sans arrière-pensée de contrefaçon trompeuse; mais un autre graveur, en donnant à son travail les proportions mêmes de l'œuvre originale, semble avoir eu en vue un résultat tout différent. On pourrait même ajouter qu'il a jusqu'à un certain point réussi à l'obtenir, puisque cette seconde édition en quelque sorte du *Massacre des Innocents* a été, aussi formellement que la première, attribuée à Marc-Antoine par la plupart des historiens de l'art. Bien plus, fort contrairement à sa clairvoyance et à sa prudence accoutumées, Zani n'est-il pas allé jusqu'à déclarer la pièce « avec le chicot » une copie, et la copie dont nous nous occupons en ce moment, c'est-à-dire l'estampe « sans le chicot », le véritable original (*Enciclopedia*, t. V, p. 350)? erreur dans laquelle M. Passavant est tombé tout aussi résolument à son tour, avec cette circonstance aggravante que s'il refuse de voir dans Marc-Antoine l'auteur de la pièce « au chicot », c'est pour faire honneur de ce bel ouvrage à l'Allemand George Pencz. (Passavant, *le Peintre-Graveur*, t. IV, p. 101, et t. VI, p. 12.)

Nous ne reviendrons pas sur la légende accréditée par Malvasia au sujet des deux planches du *Massacre des Innocents*, que Marc-Antoine aurait gravées à quelques années d'intervalle et sur le tragique dénouement qu'aurait eu pour lui l'essai de contrefaçon de son propre ouvrage. Il a été suffisamment question de cette invraisemblable aventure dans la notice qui précède le présent catalogue ; le seul point à examiner ici c'est la question que soulèvent les mérites relatifs de la « pièce au chicot » et de la pièce qui se distingue de celle-ci par l'absence de cette remarque.

Et d'abord, pour se convaincre que ces deux planches ne sont pas dues à la même

main, pour acquérir la certitude que l'estampe « sans le chicot » est une copie, et une copie que Marc-Antoine n'a pu faire, il suffira de consacrer quelques instants à la comparaison de certaines formes, de certains détails indépendants des procédés mêmes de la gravure et relevant expressément du dessin. Comment, par exemple, l'artiste qui aurait, en gravant la pièce « au chicot », dessiné si savamment et si finement tout ensemble les mains et les pieds des enfants qui figurent au premier plan, se serait-il, en traitant les mêmes parties sur une seconde planche, si incomplètement souvenu des preuves faites et des gages de science déjà donnés ?

On pourrait multiplier les remarques sur l'inégalité des mérites que présentent, au point de vue du dessin surtout, la planche dite « au chicot » et la planche gravée à l'imitation de celle-ci ; mais ces différences ressortiront, pour chacune, d'un contrôle direct beaucoup plus sûrement que de toutes les démonstrations écrites.

Le mieux est donc de renvoyer le lecteur à un examen personnel des pièces en litige. Si celle dont nous avons parlé en premier lieu est, conformément à ce que nous croyons la vérité, reconnue l'œuvre de Marc-Antoine, il faudra bien reconnaître aussi que l'autre, en raison de ses imperfections relatives, n'a pu sortir de la même main, qu'elle est simplement une copie : copie faite d'ailleurs par un graveur italien contemporain, — mais non, comme on l'a dit, par Marc de Ravenne, car ici l'exécution a une souplesse dont les œuvres authentiques qu'a laissées cet artiste sont ordinairement dépourvues, — en tout cas, par un graveur assez habile pour que la méprise où l'on est tombé comporte jusqu'à un certain point son excuse.

Outre l'absence de l'arbre en pointe qu'on voit dans le haut, à droite, de l'estampe originale, la copie offre une particularité qui la rend facilement reconnaissable. Au lieu de copier textuellement les mots RAPH · VRBI · INVE ·, inscrits par Marc-Antoine au-dessus de son monogramme, l'imitateur, tout en reproduisant d'ailleurs ce monogramme avec l'addition d'un F, l'a surmonté des mots suivants qui comprennent deux lettres de plus que n'en contient l'inscription originale : RAPHA · VRBI · INVEN.

Zani, outre la pièce « sans le chicot », dont nous venons de parler et qu'il a eu le tort, selon nous, de prendre pour l'estampe originale, Zani mentionne une copie « avec le chicot » qu'il déclare « parfaitement conforme à la copie de Marc de Ravenne » (c'est-à-dire, en réalité, à la planche gravée par Marc-Antoine) ; mais il ajoute qu'elle est « à peu près introuvable ». Cette copie que, quant à nous, nous n'avons en effet jamais pu réussir à trouver, même dans les collections de la bibliothèque de la Minerve, à Rome, où Zani dit l'avoir vue, serait, à son avis, l'œuvre d'un graveur du XVI[e] siècle. Suivant la description qu'il en donne, elle porte *nel solito piedistallo* l'inscription suivante : *Rome*. AD · S · M · AF · (*Enciclopedia delle belle arti*, t. V, p. 360.)

9. *La Vierge et l'Enfant Jésus sur des nuages.*

B. 47. — Pass. 20. — Ottl. 25. — Hauteur : 0m,178. Largeur : 0m,147.

Outre plusieurs copies en contre-partie et, par conséquent, reconnaissables à première vue, — copies dont la plus remarquable, conservée à l'Académie des Beaux-

Arts de Dusseldorf, a été, il y a une vingtaine d'années, attribuée à Raphael lui-même par plusieurs artistes ou érudits allemands, et a fourni le sujet d'une dissertation de M. Müller, sous ce titre : *Ein Kupferstich von Rafael beschrieben von Andreas Müller;* Dusseldorf, 1860, — il existe de cette pièce deux copies, de la même grandeur et dans le même sens que l'original.

L'une, portant inscrites sur une tablette, dans le bas à droite, les lettres E. V. (Enea Vico) et la date 1542, offre cette particularité que la tête du chérubin de profil se dessine, non plus sur un fond clair, mais sur une troisième traînée de nuées en pointe ajoutée aux deux traînées de même forme qui s'échappent des nuages arrondis sur lesquels la Vierge est assise. Dans le bas, de chaque côté de ces nuages mêmes, des traînées semblables ont été également ajoutées. Des épreuves de cette copie, tirées à une époque où la planche était à demi usée, portent, à droite et à gauche de la tête de la Vierge, une inscription commençant par ces mots : *Maria mater gratie*, etc., et, dans le bas à droite, au-dessus de la marque d'Enea Vico, le nom de Salamanca. (*Ant. Sal. exc.*) En outre, des rayons ont été ajoutés autour de la tête de la Vierge.

Dans l'autre copie, gravée par un anonyme du xvie siècle, le ciel, derrière le groupe que forme la Vierge et l'Enfant Jésus, est plus chargé de nuages que dans l'original, et les nuages sont partout disposés en flocons.

10. *La Vierge glorieuse et l'Enfant Jésus.*

B. 52. — Pass. 21. — Ottl. 27. — Hauteur : $0^{m},249$. Largeur : $0^{m},169$.

Ce groupe, évidemment dessiné par Raphael, comme étude pour son tableau dit la *Vierge de Foligno*, présente toutefois avec celui-ci quelques différences partielles. Ainsi, dans le tableau du Vatican, la main droite de la Vierge est passée sous l'épaule droite de l'Enfant Jésus, tandis qu'elle se pose ici sur la cuisse droite. La main gauche, qui, dans l'œuvre peinte, retient une petite ceinture entourant le corps de l'Enfant, s'allonge, dans l'estampe, sous le bras gauche de celui-ci. Enfin, le bas de la robe et de la draperie qui recouvrent les jambes de la Vierge a été modifié par Raphael, quand il a reproduit avec le pinceau la composition dessinée qu'il avait confiée au graveur.

Une épreuve, peut-être unique, de la planche avant son entier achèvement est conservée au *British Museum*. Elle ne porte pas, comme les épreuves définitives, des contre-tailles dans la partie du voile au-dessus de la tête de l'Enfant et, de plus, dans d'autres parties du vêtement de la Vierge les travaux sont également incomplets.

La *Vierge glorieuse* est une des estampes de Marc-Antoine qui, dès le xvie siècle, ont été le plus souvent reproduites. Parmi les copies de cette époque gravées dans le même sens et dans les mêmes dimensions que la planche originale, nous citerons :

1° Celle qui porte dans le bas, à droite, les deux lettres E. V. (Enea Vico) inscrites sur une tablette et, à gauche, la date 1542 ;

2° Une copie portant, comme l'original, la tablette sans le chiffre de Marc-Antoine, mais reconnaissable, entre autres différences matérielles, aux lumières plus étendues

qui éclairent la draperie sur la cuisse gauche de la Vierge et la bordure de cette draperie au-dessus des deux pieds ;

3° Une copie de cette copie, avec la même tablette vide, mais avec cette différence que les rayons d'encadrement les plus voisins, à gauche, des nuages sur lesquels l'Enfant Jésus pose son pied droit ne sont séparés de ces nuages que par un espace de deux millimètres, tandis que dans la copie mentionnée sous le n° 2, ainsi que dans l'estampe originale, l'intervalle à la même place est d'un centimètre environ ;

4° Une copie portant la lettre G inscrite sur une tablette qui se trouve, comme dans les copies précédentes et dans la gravure originale, au bas de la planche à droite ;

5° Enfin, une copie sans marque, d'une exécution très supérieure à celle des copies que nous venons de mentionner : si supérieure même que Mariette et Bartsch ont cru reconnaître ici la main de Marc-Antoine lui-même. A leur avis, la pièce dont il s'agit serait une répétition de l'estampe primitive, gravée par le maître avec quelques changements. En un mot, pour renouveler le succès qui avait accueilli l'apparition de la *Vierge glorieuse*, Marc-Antoine aurait fait ce que, suivant une opinion que nous avons combattue plus haut, il aurait fait aussi pour son *Massacre des Innocents*.

Quelque respect que l'on doive en général aux jugements et à l'autorité de Mariette, nous ne croyons pas qu'il faille dans le cas présent se ranger à l'opinion qu'il a émise le premier sur l'origine de cette répétition. Le mérite du travail est ici très réel sans doute ; cependant, il y a dans le dessin une sécheresse relative, et dans la conduite des tailles une maigreur, qui diffèrent de la manière propre à Marc-Antoine et qui ne nous permettent d'attribuer qu'à un imitateur du maître la *Vierge* que Mariette suppose gravée une seconde fois par celui-ci.

Du reste, les changements assez considérables que présentent cette copie empêchent au premier coup d'œil de la confondre avec l'estampe d'après laquelle elle a été faite. Dans la pièce signalée par Mariette et par Bartsch comme une seconde œuvre de Marc-Antoine, le fond est entièrement blanc, au lieu d'être en partie occupé par des traits obliques simulant des rayons. Les nuages sous les pieds de la Vierge ne sont pas modelés, et les parties noires sur lesquelles se dessinent les nuages placés à droite et à gauche ont plus d'étendue que dans la planche qui a servi de modèle.

11. *La Vierge, l'Enfant Jésus et deux saintes femmes,* pièce dite la *Vierge au berceau.*

B. 63. — Pass. 26. — Ottl. 34. — Hauteur : 0m,247. Largeur : 0m,175.

On connaît deux états de la *Vierge au berceau :*

1° Sans aucune inscription sur le sol ;

2° Avec le nom en abrégé, à cette place, de l'éditeur Antonio Salamanca.

Quant aux copies anciennes de cette planche, elles sont assez nombreuses. Nous nous contenterons d'en citer trois qui, en raison des mérites de l'exécution ou en raison

de leurs dimensions, identiques aux dimensions de l'œuvre originale, pourraient, plus ou moins aisément, être confondues avec celle-ci.

1° Une copie, très habilement faite, portant, comme l'original, la tablette de Marc-Antoine, et qu'il serait assez difficile de distinguer de l'œuvre même du maître sans les indications fournies par Bartsch sur quelques petites différences matérielles. Ainsi, dans la copie, le rebord du bassin, là où il avoisine le corps de l'ange, est un peu teinté, tandis qu'il est entièrement blanc dans l'original. En revanche, la copie ne reproduit pas les trois tailles que le burin de Marc-Antoine a creusées le long du rebord le plus rapproché du bas de la planche, pour en détacher le contour de l'eau contenue dans le bassin. Enfin, la main gauche de la sainte femme debout derrière la Vierge, presque entièrement claire dans la copie, est, dans l'original, généralement couverte de travaux.

2° Une copie de cette copie, mais sans la tablette. Il est facile de reconnaître que la pièce dont il s'agit n'a pas été gravée directement d'après l'estampe de Marc-Antoine, puisqu'elle offre, dans le travail du bassin et dans la main gauche de la figure debout, les mêmes particularités que la copie mentionnée ci-dessus.

3° Une copie avec la tablette et, comme l'original, avec les travaux sur la main gauche de la sainte femme. Elle est d'ailleurs reconnaissable à des traits obliques sur le rebord du bassin ; à des traits horizontaux sur toute l'étendue de l'eau que ce bassin contient ; à la monotonie avec laquelle sont traités le rideau, le mur et la cheminée, et, en général, à la froideur de l'exécution dans les figures ou dans les accessoires.

12. *La Vierge et l'Enfant Jésus, avec saint Joseph et saint Jean-Baptiste,* pièce dite *la Vierge à la longue cuisse.*

B. 57. — Pass. 22. — Ottl. 29. — Hauteur : 0^{m},405. Largeur : 0^{m},269.

Par les dimensions des figures comme par les dimensions du champ même de la planche, cette pièce est une des plus importantes que Marc-Antoine ait gravées d'après Raphael. C'est aussi une des dernières probablement auxquelles il lui ait été donné de travailler sous les yeux du maître ; car le dessin qu'elle reproduit doit, si l'on en juge sur les caractères du style, appartenir à l'année 1518 ou à l'année 1519, par conséquent à une époque très rapprochée de la fin de la vie de Raphael.

Une copie dans le même sens et de la même grandeur que l'original, mais d'une exécution beaucoup plus sèche, a été gravée par Marc de Ravenne, dont on voit la marque sur un petit tonneau ajouté à la composition primitive, et suspendu à gauche, le long du mur qui s'élève derrière saint Joseph. En revanche, la tête de l'âne n'est pas reproduite dans cette copie, et les auréoles qui, dans l'original, entourent les têtes des quatre saints personnages ont été ici également supprimées.

Une autre copie de cette pièce a été mentionnée par M. Passavant (t. VI, p. 16). « Elle est, dit-il, excessivement trompeuse et ne se distingue de l'original que par une taille un peu plus raide et moins de caractère dans les têtes. » N'ayant jamais eu

l'occasion de voir cette copie, nous ne pouvons que transcrire ici ce renseignement, en en laissant la responsabilité à celui qui l'a donné.

13. *La Vierge, l'Enfant Jésus, sainte Élisabeth et saint Jean-Baptiste,* pièce dite *la Vierge au palmier.*

B. 62. — Pass. 25. — Ottl. 33. — Hauteur : 0m,248. Largeur : 0m,173.

Outre plusieurs copies en contre-partie, il existe de cette planche, gravée par Marc-Antoine d'après un dessin de Raphael, une copie contemporaine assez habilement exécutée pour que, à première vue, on puisse la confondre avec l'estampe originale. Il sera facile, en y regardant de plus près, de la distinguer de celle-ci à ce simple signe qu'elle ne porte pas la tablette du maître.

14. *Le Baptême de Jésus-Christ.*

B. 22. — Pass., tome V, page 201. (Catalogue des œuvres de Francesco Francia.) — Ottl. 12. — Hauteur : 0m,292. Largeur : 0m,222.

On connaît deux états de cette planche :

Dans les épreuves du premier tirage, épreuves d'ailleurs extrêmement rares, les rayons qui jaillissent du Saint-Esprit sont très courts ; le plus long de ces rayons, celui qui part du centre et qui est tracé verticalement, ne descend pas au-dessous de la hauteur où se trouve le sommet de la première branche de l'arbre placé à droite.

Dans les épreuves postérieures, les rayons ont été augmentés au moyen d'une série de petits traits brisés ou de points figurant en quelque sorte une pluie de lumière, et se prolongent presque jusqu'au bord de l'auréole qui entoure la tête de Jésus.

L'ensemble de la scène et, à quelques détails près, les formes ou les ajustements des figures sont, dans l'estampe, les mêmes que dans une peinture de Francesco Francia, conservée en Angleterre au palais de Hampton-Court. L'origine de l'œuvre gravée, — j'entends quant au modèle qu'elle reproduit, — est donc hors de doute ; mais il n'a pas paru qu'il en fût ainsi quant au nom du graveur lui-même. Non seulement on a contesté à Marc-Antoine le mérite d'avoir gravé cette planche, mais on en a fait honneur à l'artiste auteur de la composition, en sorte que Francia se trouverait avoir été à la fois l'inventeur et le graveur du *Baptême de Jésus-Christ.*

L'opinion émise à ce sujet dans une *Vie de Francia*, par Calvi, publiée à Bologne en 1802, a été de nos jours reprise et soutenue par M. Passavant. (*Le Peintre-Graveur*, t. V, p. 196 et 201.) Nous ne pensons pas qu'elle doive prévaloir sur celle qui attribue à Marc-Antoine la pièce dont il s'agit. La marque du maître ne figure pas ici, il est vrai, et M. Passavant, pour appuyer sa thèse, nous dit « que Marc-Antoine a toujours revêtu de son monogramme ses grandes pièces, et cela dès le commencement » ; mais cette particularité suffirait-elle pour déposséder Marc-Antoine au profit de Francesco Francia, de qui l'on ne connait pas une seule estampe authentique et qui même, tout orfèvre qu'il était, n'a peut-être, quoi qu'on en ait dit, jamais rien gravé en taille-



LE BAPTÊME DE JÉSUS-CHRIST.

douce? D'ailleurs, l'argument tiré contre Marc-Antoine de l'absence ici de son monogramme est-il en réalité fort sérieux? Plusieurs autres pièces, classées à bon droit dans l'œuvre de Marc-Antoine par M. Passavant lui-même, ne portent ni tablette, ni monogramme, et cette omission n'en compromet pas plus l'authenticité que, dans un cas tout contraire, la marque d'Albert Dürer contrefaite par le graveur bolonais n'empêche le travail de celui-ci de garder sa physionomie propre et d'être reconnu.

15. *Jésus-Christ enseignant à l'entrée du Temple.*

B. 45. — Pass. 18. — Ottl. 14. — Hauteur : 0m,234. Largeur : 0m,353.

Suivant Vasari, cette pièce, gravée d'après un dessin de Raphael, représenterait « la Sainte Vierge montant les degrés du Temple », et, conformément à cette indication, on la désigne communément dans la langue de la curiosité et du commerce sous le titre de *Notre-Dame à l'escalier*. Ne faudrait-il pas plutôt voir ici, comme l'a proposé Mariette, Marie-Madeleine et sa sœur Marthe s'approchant de Jésus-Christ pour entendre sa parole?

Une reproduction de cette composition de Raphael, reproduction antérieure peut-être à l'exécution de la gravure, avait été peinte par Jules Romain ou par Francesco Penni (*il Fattore*), sur la voûte d'une chapelle de l'église de la Trinité-du-Mont, à Rome.

L'estampe de Marc-Antoine a été plusieurs fois imitée par des graveurs du xvie siècle. Une copie sans marque, appartenant à cette époque et très habilement exécutée, ne laisserait pas d'être trompeuse si la hauteur de l'espace figurant le ciel entre le sommet du Temple, au fond, et le trait carré supérieur n'avait pas été augmentée d'environ trois centimètres. En outre, dans cette copie les traits horizontaux gravés au-dessous du petit nuage, à gauche, et à quelque distance de Marthe, sont au nombre de dix, tandis qu'on en compte seulement six dans l'original.

Une autre copie, beaucoup moins bonne, mais assez répandue et d'ailleurs exécutée dans les mêmes dimensions que l'original, porte un monogramme formé des lettres M. A. E. et reproduisant à peu près le monogramme ordinaire de Marc-Antoine. De plus, on lit sur les dernières épreuves de cette copie, dans le bas à droite, le nom en abrégé d'Antonio Salamanca et, au-dessous, celui de Van Aelst.

Enfin, il n'est pas rare de rencontrer une copie exécutée en camaïeu ou *chiaroscuro*, dans le goût et suivant les procédés ordinaires des graveurs employés par Andrea Andreani.

16. *Jésus chez Simon le Pharisien.*

B. 23. — Pass. 10. — Ottl. 13. — Hauteur : 0m,234. Largeur : 0m,350.

Bien que la composition de cette scène soit généralement attribuée à Raphael, ce qu'elle a d'un peu lâche dans l'ordonnance des lignes, certaines erreurs dans les proportions ou dans le dessin des figures, et, en général, les formes assez tourmentées du



JÉSUS ENSEIGNANT A L'ENTRÉE DU TEMPLE,
d'après Raphael.

style permettent d'assigner une origine moins haute au modèle dont Marc-Antoine s'est servi. Il est probable que ce modèle lui a été fourni par un des élèves du maître plutôt que par le maître lui-même.

Il existe trois états de cette planche :

1° Sans aucun monogramme ni nom, et avec le sol sur lequel se passe la scène entièrement blanc ;

2° Sans aucun nom encore, mais avec l'addition sur le sol de travaux simulant un pavement carrelé ;

3° Avec le nom d'*Ant. Lafrery* inscrit sur ce pavement.

Les copies anciennes gravées dans le sens de l'original sont les suivantes :

1° Une copie portant, comme la pièce originale, la tablette de Marc-Antoine sans le monogramme. Elle est assez habilement exécutée, mais dans des dimensions un peu plus restreintes que celles du modèle, ce qui la rend facilement reconnaissable.

2° Une copie dans les mêmes dimensions que l'original et gravée plus habilement encore que la copie précédente. Elle ne laisserait pas d'être trompeuse si les lettres I. F. inscrites sur la tablette et la date 1530 qu'on lit un peu plus haut ne prévenaient tout d'abord les méprises. M. Passavant (t. V, p. 223) n'hésite pas à regarder Jacopo Francia comme l'auteur de cette copie. A ne tenir compte que de l'époque où travaillait le fils de Francesco Francia (il mourut en 1557), l'attribution paraîtrait acceptable ; mais elle nous semble assez peu justifiée par les œuvres que l'on connaît du graveur. Il y a ici une aisance dans le maniement de l'outil, une expérience du métier, dont Jacopo Francia n'a pas fourni ailleurs des preuves équivalentes.

3° Une copie avec les lettres D. Z. (Domenico Zenoi ou Zenoni, suivant Brulliot. *Dictionnaire des Monogrammes*, 2e partie, n° 669) sur la tablette et, dans l'angle inférieur de la planche, à droite, le nom de l'éditeur Luca Bertelli. Au-dessous de la scène, on lit huit vers italiens commençant par ces mots : *Celeste Re nel cui sacrato aspetto...* Enfin, au lieu des deux fenêtres que présente l'estampe originale, il n'y a ici qu'une fenêtre, aussi large à elle seule que les deux autres réunies, et s'ouvrant sur une campagne couverte de monuments en ruine.

4° Une copie sans marque, offrant cette différence avec le modèle que le plat porté par le jeune garçon est vide. En outre, les rideaux qui, dans l'original, garnissent les deux côtés de la scène ont été supprimés ici et remplacés à gauche par un mur percé d'une porte, à droite par un mur avec une fenêtre dans le haut.

17. *La Cène.*

B. 26. — Pass. 11. — Ottl. 15. — Hauteur : 0m,298. Largeur : 0m,438.

Cette belle estampe est la reproduction, dans des dimensions un peu réduites, d'un dessin exécuté à la plume par Raphael et faisant partie aujourd'hui de la collection de la reine d'Angleterre. Dans le dessin toutefois, se trouve un vase antique orné de sculptures qui ne figure pas dans la gravure ; mais une sorte de remarque, consistant en un trait, sur cette partie du dessin, semble indiquer que Raphael lui-même avait



JÉSUS CHEZ SIMON LE PHARISIEN.

D.16

décidé la suppression de l'accessoire dont il s'agit. En ne lui donnant pas place dans son travail, Marc-Antoine n'aurait donc fait en réalité que se conformer à la volonté du maître.

Au-dessous de la nappe qui recouvre la table autour de laquelle Jésus et ses douze disciples sont assis, on aperçoit dans l'ombre les pieds de Jésus et ceux des sept personnages les plus rapprochés de lui, à droite et à gauche. De là cette dénomination de *Cène aux pieds* que l'on a donnée à l'estampe de Marc-Antoine, et qui pourrait d'ailleurs, à tout aussi bon droit, s'appliquer à beaucoup d'autres compositions sur le même sujet, à la *Cène* de Léonard, à Milan, par exemple, ou à la *Cène* peinte par Andrea del Sarto dans le monastère de San Salvi, près de Florence.

Improprement qualifiée ou non, la *Cène aux pieds* n'en est pas moins une des pièces les plus remarquables que Marc-Antoine ait gravées d'après Raphael, une de celles où il a le mieux prouvé la sûreté de sa science et l'élévation de son goût. Aussi, la différence est-elle grande, et facile à constater, entre l'œuvre originale et les diverses copies qu'on en a faites. Nous ne mentionnerons donc celles-ci qu'à titre de simple renseignement, et non pour prévenir des méprises qui ne sauraient en réalité se produire. Il convient d'ajouter seulement qu'on rencontre quelquefois des épreuves de la planche originale assez adroitement retouchée, et que ces épreuves portent le nom en abrégé d'Antonio Salamanca.

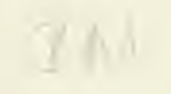
1° Copie par Marc de Ravenne, de la même grandeur que l'estampe originale. Elle porte la marque du graveur inscrite sur la muraille, à droite, à peu près à la hauteur de la tête du disciple placé à l'extrémité de la table, de ce côté.

2° Copie très faible, gravée dans les mêmes dimensions, par J. B. de Cavaleriis. Sur le mur latéral, à droite, à la place indiquée ci-dessus, on lit : RAF. V. et, plus bas, sur trois lignes : *I. Baptista de Caual incidebat;* enfin, au bas de la planche, à gauche, sur un des carreaux du pavement : *Ant. Lafrery.*

3° Copie par un anonyme italien du XVIe siècle. Sur le mur du fond, à droite, se trouvent les deux premières lettres du nom de Raphael : RA.

4° Copie avec des changements dans le paysage sur lequel s'ouvre la fenêtre, et avec l'addition d'un château et de plusieurs maisons. Au-dessous de la figure assise à droite, à l'angle de la table, on lit *in bolog.* (*bologna*) 1572, et, sur les épreuves d'un second tirage, à la suite de la date, le nom de l'imprimeur Donati Rasicoti.

En outre, la *Cène* de Marc-Antoine a été plusieurs fois copiée en contre-partie, notamment sur bois, par un graveur anonyme, et, au burin, par Nicolas Beatrizet.



18. *La Descente de croix.*

B. 32. — Pass. 13. — Ottl. 16. — Hauteur : 0^m^,406. Largeur : 0^m^,284.

Les historiens de l'art et les collectionneurs d'estampes s'accordent pour attribuer à Raphael la composition de la scène qu'a gravée Marc-Antoine. Il nous semble pourtant bien difficile d'admettre que cette scène, telle qu'elle nous apparait dans l'estampe, ait été conçue et ordonnée par ce grand maître. Est-ce Raphael, avec son



LA CÈNE,
d'après Raphael. D.17.

merveilleux instinct de la mesure en toutes choses et son judicieux génie, qui se serait aventuré à représenter le corps du Sauveur de telle sorte que les bras de saint Jean se trouveront forcément impuissants à le soutenir, et que, le dernier clou qui le retient une fois arraché, ce corps divin devra tomber abandonné à lui-même ou entraîner saint Jean par son propre poids? Est-ce le peintre, habile entre tous à pondérer les éléments d'une composition, à en cadencer les lignes, à en harmoniser jusqu'aux moindres parties, qui se serait avisé de laisser ce grand vide formant deux angles aigus entre la croix et les figures placées sur ces deux échelles, — sans parler du goût au moins douteux avec lequel les ajustements en général sont traités?

Un dessin, il est vrai, à peu près identique à la gravure de Marc-Antoine, et conservé sous le nom de Raphael dans le cabinet de Praun, à Nuremberg, a été reproduit en fac-similé par Prestel (*Dessins des meilleurs peintres*, etc., 1780, pl. n° 4), et un autre fac-similé plus ancien, gravé sur bois en camaïeu, porte ces mots : RAPHAEL VRBINAS; mais, si formelle que soit l'indication, elle ne saurait, à notre avis, prévaloir sur l'impression produite par les caractères de l'œuvre même, et nous croyons au moins permis de mettre en doute l'authenticité de celle-ci.

Il ne serait pas impossible, pourtant, qu'une relation indirecte existât entre la scène, telle qu'elle est représentée ici, et une composition sur le même sujet, attribuée avec plus de vraisemblance à Raphael. Dans la seconde partie de son *Enciclopedia* (t. VIII, p. 167), Zani parle d'un dessin « parfaitement beau » de Raphael, qu'il avait eu l'occasion d'admirer dans la collection de don Ciccio de Luca : dessin analogue dans l'ensemble à celui du cabinet de Praun, mais offrant, dans les détails, ces différences capitales qu'on y voit « une figure debout au pied de la croix et entre les deux échelles », — ce qui comble en partie le vide dont nous parlions tout à l'heure, — et que « les quatre figures du bas, c'est-à-dire la Vierge et les trois Saintes Femmes ont, chacune, dans les traits et dans l'expression du visage, un caractère que ne présente pas l'estampe de Marc-Antoine ». Ne pourrait-on conclure de là que le dessin reproduit par celui-ci était lui-même une reproduction, mais une reproduction altérée, d'un dessin original de Raphael, et que, en travaillant d'après ce modèle de seconde main, le graveur n'a fait que se rendre involontairement complice des infidélités commises par le copiste?

Une copie portant la tablette de Marc-Antoine, et d'ailleurs très scrupuleusement fidèle, ne se distingue guère de la pièce originale que par une légère différence, signalée par Bartsch. Au lieu des six petites fabriques indiquées au trait par Marc-Antoine sur la seconde colline, à gauche, le copiste n'en a tracé que deux à la même place.

Une autre copie serait non moins trompeuse, en raison du soin et de l'exactitude avec lesquels le travail de Marc-Antoine y a été imité, si, contrairement aux formes mêmes du cadre primitif, elle ne portait, dans la marge du bas, une inscription latine commençant par ces mots : *Mortuus e cruce detrahitur*, etc. Cependant, comme il peut arriver que l'on rencontre des épreuves de cette copie, tirées après le retranchement de l'inscription dont il s'agit, il sera nécessaire, pour en reconnaître l'origine, de tenir compte des deux particularités suivantes : 1° la tablette du graveur a été omise

dans cette copie; 2° on n'y compte que deux petits cailloux, — ainsi que Bartsch le fait remarquer, — sur la partie voisine, à gauche, des deux clous détachés, tandis que, dans l'original, les cailloux figurés à la même place sont au nombre de cinq.

Une troisième copie, à peu près aussi exacte que les deux précédentes, offre néanmoins cette différence, qui la rend facilement reconnaissable, que le bras gauche de Jésus est seulement indiqué au trait. On trouve quelquefois, il est vrai, des épreuves de cette copie avec le bras terminé; mais ce travail complémentaire a été évidemment exécuté par un autre que le graveur primitif, et, d'ailleurs, toutes les parties de la planche ont subi en même temps des retouches qui en ont dénaturé l'aspect.

Les trois copies mentionnées ci-dessus sont dans le même sens que l'original; il en existe plusieurs gravées en contre-partie, soit au burin, comme celle qui porte le nom de *Sebastianus a Regibus;* soit en bois, comme celle qu'a signée Ugo da Carpi.

Enfin, une copie gravée dans des dimensions plus petites, mais dans le même sens que l'estampe de Marc-Antoine, est signée, au bas à gauche : *Hieronymus Oleatus f.* 1568. Au-dessous de ce nom, on lit : *In Venetia appresso Gioan Fran*co *Canario* (ou *Canacio*), et, plus bas, au milieu, *R. V. IX.*

19. *Les Saintes Femmes et les Disciples entourant le corps mort de Jésus.*

B. 37. — Pass. 15. — Ottl. 17. — Hauteur : 0m,209. Largeur : 0m,166.

Raphael a laissé plusieurs croquis à la plume où l'on retrouve, soit indiquée dans son ensemble, soit étudiée dans quelques-unes de ses parties, la composition que Marc-Antoine a reproduite. Un de ces croquis, dont C. Rogers a donné le fac-similé (*Collection of prints in imitation of drawings*, 1778, t. I), représente cinq figures groupées à peu près comme celles qui, dans l'estampe, se voient à droite, au nombre de quatre seulement.

Un autre dessin, d'une grande beauté et d'une exécution beaucoup plus serrée que le croquis mentionné ci-dessus, nous montre, à gauche, le corps du Christ entouré de cinq figures, et, à droite, la figure isolée de saint Jean : le tout avec des différences qu'un coup d'œil jeté sur l'estampe rendra sensibles, dans les attitudes, les gestes, et même dans l'expression ou le caractère des visages. Ce beau dessin, qui a successivement appartenu à Mariette, à Zanetti, au comte de Fries, à Thomas Lawrence et au roi des Pays-Bas, fait partie, depuis 1850, des collections du musée du Louvre.

Enfin, un troisième dessin, conservé aujourd'hui dans la collection d'Oxford, est très probablement celui qui a servi de modèle à Marc-Antoine pour l'exécution de son travail. L'ordonnance des figures, les ajustements, les caractères des têtes, y sont les mêmes que dans l'œuvre du graveur. Seulement, comme ce modèle esquissé rapidement ne donne qu'à l'état de simples indications les formes de chaque corps ou les traits de chaque visage, il a fallu que le burin complétât le thème qui lui était fourni et que, en insistant là où la plume n'avait fait que glisser, il modifiât jusqu'à un certain

point, sinon les intentions mêmes qu'avait eues le peintre, au moins les procédés qui les résumaient.

De là, ce que la traduction a, dans certaines parties, d'inégal au point de vue du style, ou même, dans quelques autres, de peu conforme au goût accoutumé de Raphael. Obligé d'interpréter la pensée du maître, Marc-Antoine n'a pas laissé, à ses propres risques, d'y ajouter quelque chose de la sienne, et d'altérer ainsi, d'alourdir par une sorte de travail superposé la grâce ou la finesse des indications primitives. En outre, le dessin dont il s'agit appartient à la jeunesse de Raphael, à l'année 1505 ou à l'année 1506, c'est-à-dire à l'époque où sa manière, encore en voie de formation, procédait surtout des exemples florentins. Or, depuis qu'il travaillait à Rome d'après Raphael, Marc-Antoine avait eu à graver des œuvres d'une date plus récente et d'un caractère plus robuste; il avait contracté, en face de ces modèles, des habitudes dont il ne se croyait plus peut-être le droit de s'écarter, là même où il s'agissait pour lui de traduire une œuvre conçue par le maître dans toute l'ingénuité et toute la fraîcheur de son génie.

Ces réserves une fois faites sur la signification un peu équivoque des commentaires ajoutés ici au texte original, il n'y a plus qu'à louer l'habileté matérielle avec laquelle Marc-Antoine s'est acquitté de sa tâche. A ne considérer que les mérites de la pratique, la planche gravée par lui est une des plus remarquables de son œuvre. S'il s'en trouve de beaucoup plus belles, en raison même de la perfection inhérente aux modèles qu'elles reproduisent, il n'y en a guère où l'on puisse mieux reconnaître un maniement savant du burin.

Dans le fond à droite, au-dessus du groupe où se trouve saint Jean, on aperçoit le Calvaire avec les trois croix légèrement tracées, et, à gauche, sur des plans moins éloignés, des rochers et des troncs d'arbres. Cette partie du paysage, ajoutée par le graveur aux indications très sommaires que lui fournissait le dessin original, est, sauf la différence des proportions, littéralement copiée d'après une petite estampe de Lucas de Leyde : *l'Homme faisant danser deux enfants au son d'une trompe*. Il n'est pas jusqu'au terrain du premier plan, vers le milieu duquel se trouve la tablette de Marc-Antoine, qui ne soit imité de la gravure du maître hollandais.

Les copies en contre-partie de la pièce gravée par Marc-Antoine sont, à notre connaissance, au nombre de quatre, et ce nombre est aussi celui des copies exécutées dans le même sens que l'original, savoir :

1° Copie par Augustin Vénitien, dont la marque A. V. est inscrite sur la tablette. Sans parler de ce que cette copie, au point de vue de l'exécution générale, a d'inférieur à l'estampe de Marc-Antoine, elle diffère de celle-ci par l'aspect que présente la main droite de Jésus-Christ. Le pouce et l'index de cette main sont allongés dans l'estampe originale, et les autres doigts, indiqués en raccourci, s'entrevoient à peine. Dans la copie, au contraire, le pouce a disparu, et les quatre autres doigts repliés apparaissent très distinctement. Enfin la tête du Sauveur et celle de la Vierge n'ont plus ici les auréoles dont le burin de Marc-Antoine les avait entourées l'une et l'autre.

2° Copie sans la tablette, portant dans le haut les deux mêmes lettres A. V.,



LA VIERGE AUPRÈS DU CORPS MORT DE JÉSUS-CHRIST

et le millésime 1516. Elle est d'une exécution très faible et d'une évidente infidélité.

3° Copie anonyme, moins infidèle mais presque aussi faible, avec la tablette blanche, comme dans l'original, et avec les deux auréoles.

4° Copie avec la lettre R inscrite sur la tablette. La médiocrité de cette copie ne permet pas de supposer qu'elle soit de la main de Marc de Ravenne, à qui pourtant on l'a attribuée quelquefois.

20. *La Vierge auprès du corps mort de Jésus-Christ.*

B. 35. — Pass. 14. — Ottl. 21. — Hauteur : 0m,294. Largeur : 0m,201.

Le rocher et les arbres qui le surmontent, à gauche, sont, ainsi qu'une partie du fond de paysage, empruntés à une petite estampe de Lucas de Leyde, représentant la *Madeleine au désert.*

Le dessin de Raphael, d'après lequel Marc-Antoine a gravé sa planche, faisait partie autrefois de la collection Jabach : il est conservé aujourd'hui au musée du Louvre.

La *Vierge auprès du corps mort de Jésus* est une des estampes de Marc-Antoine qui ont été le plus souvent copiées, tant en contre-partie que dans le sens même de l'original. Parmi les copies appartenant à cette dernière catégorie, nous citerons :

1° Une copie avec des changements dont les plus remarquables sont : la jeunesse relative donnée au visage de la Vierge et la suppression des plis de la manche ou plutôt l'absence de la manche même, sur le bras droit de cette figure, — d'où la dénomination de *Vierge au bras nu* sous laquelle on désigne ordinairement la pièce dont il s'agit.

Bartsch (t. XIV, n° 34) n'hésite pas à classer cette répétition parmi les œuvres authentiques de Marc-Antoine. Il la signale même comme « une des plus belles productions du maître ». Nous ne croyons pas devoir souscrire à ce jugement. Il nous semble inadmissible que Marc-Antoine ait pu dessiner des formes aussi lourdes ou aussi incorrectes que la tête de Jésus entre autres et les mains de la Vierge, la main droite surtout; il nous paraît également impossible de reconnaître le travail de Marc-Antoine dans l'exécution du paysage, particulièrement dans la manière dont est traité le feuillage des arbres qui s'élèvent au-dessus du rocher, à gauche. Nous croyons donc que la pièce mentionnée plus haut est, quoi qu'on en ait dit, la seule que Marc-Antoine ait gravée. Peut-être la *Vierge au bras nu* est-elle cette estampe dont Vasari (*Vita di Marcantonio e d'altri intagliatori*) parle comme d'une œuvre exécutée en commun par Marc de Ravenne et Augustin Vénitien. En tout cas, la *Vierge au bras nu* n'est certainement pas de la main de Marc-Antoine.

2° Copie un peu moins grande que l'estampe originale, gravée par un anonyme, et ne portant pas la tablette. En outre, les deux petites figures indiquées par Marc-Antoine dans le fond, à gauche, entre la draperie qui recouvre la jambe droite de la Vierge et un monticule couronné de végétation, ont été omises dans cette copie, dont les épreuves les plus récentes se distinguent des premières épreuves par cette inscription placée au-dessous de la figure du Christ : *Ioannes Orlandi. Formis romæ 1602.*

3° Copie pareillement sans la tablette, mais dans les dimensions exactes de l'original et avec cette inscription sur le sépulcre : *O vos omnes qui transitis*, etc.

4° Copie citée par Zani (*Parte seconda*, t. VIII, p. 264) et, dit-il, « de tous points semblable à l'original. Dans le bas, à la droite de Notre-Seigneur, on lit : *Lorenzo pennis da paris*, et, vers le milieu, *Marco Ant di brandi excudebat* ». Zani ajoute qu'il n'a eu qu'une seule fois l'occasion de voir cette copie, dont une épreuve, « probablement unique », faisait partie de la collection Durazzo, à Gênes.

5° Copie, plus petite que l'original d'un tiers environ, gravée par Jérôme Wierix. Dans le fond, on voit la ville de Jérusalem et, à droite, le Calvaire avec les trois croix. Les premières épreuves de cette planche ne portent pas le nom du graveur.

6° Enfin, outre une copie gravée en contre-partie et avec beaucoup de changements par Domenico Zenci, en 1567, il faut mentionner, sinon comme une copie proprement dite, au moins comme une imitation de la planche décrite ci-dessus, une estampe de Bonasone dans laquelle la figure de la Vierge est presque textuellement reproduite, et celle de Jésus, bien que dans une attitude différente, évidemment inspirée du type formulé par le burin de Marc-Antoine.

21. *La Descente aux Limbes.*

B. 41. — Pass. 16. — Ottl. 22. — Hauteur : 0m,214. Largeur : 0m,172.

B. 41

17.5

Cette estampe, qui appartient certainement à la jeunesse de Marc-Antoine, mais dont quelques parties, — les figures d'Adam et d'Ève par exemple, — révèlent déjà un sentiment élevé et une certaine science de la forme, cette œuvre moitié habile, moitié naïve jusqu'à la puérilité, est probablement sortie tout entière de la pensée et de la main du graveur. En raison même de l'inexpérience qu'elle accuse, la composition de la scène semble avoir été imaginée par lui ; c'est donc à tort, selon nous, qu'on a cru pouvoir l'attribuer à Francesco Francia ou, ce qui s'expliquerait plus difficilement encore, à Mantegna.

On connaît deux états de la *Descente aux Limbes* :

Dans le premier, le ciel tout entier est figuré en blanc par le champ même de la planche ;

Dans le second, un petit nuage, assez grossièrement gravé, occupe la partie supérieure de la planche, à gauche, et au-dessus d'une torche dont on aperçoit seulement l'extrémité.

II

SAINTS ET SAINTES

22. *Jésus-Christ, la Vierge, saint Jean-Baptiste, saint Paul et sainte Catherine d'Alexandrie ;* pièce dite *Les Cinq Saints.*

B. 113. — Pass. 49. — Ottl. 58. (Voy. la planche, 1re partie, page 45.) — Hauteur : 0m,431. Largeur : 0m,295.

L'usage a consacré le titre des *Cinq Saints* sous lequel on désignait cette estampe dès le commencement du XVIIIe siècle, bien que la dénomination collective de « saints » ne puisse, à proprement parler, s'appliquer qu'aux trois figures qui accompagnent ici celles du Sauveur et de la Vierge.

Le dessin de Raphael, d'après lequel Marc-Antoine a gravé cette planche, fait partie de la collection du musée du Louvre. Il a été plusieurs fois reproduit par des graveurs modernes et, assez récemment encore, par M. Henriquel.

Quant aux copies qui ont été faites de l'estampe même, elles sont moins nombreuses qu'on ne pourrait le supposer, en raison de l'importance de cette pièce et du mérite exceptionnel que Vasari lui reconnaît (*grande e bellissima stampa*, dit-il). Nous ne sommes en mesure de citer que les deux copies suivantes, exécutées l'une et l'autre dans le même sens que l'original :

1° Copie assez exacte au premier aspect, mais ne portant pas la tablette comme le modèle, et, d'ailleurs, gravée dans des dimensions un peu plus petites que les dimensions de celui-ci. Sur les épreuves d'un dernier tirage, on lit, dans le bas, à droite, la date 1650, à la suite de ces mots : *Antonius Carenzanus formis Romæ.*

2° Copie avec la tablette, mais aisément reconnaissable, comme la copie précédente, à la réduction du champ même de la scène.

LES PETITS SAINTS

PREMIÈRE SÉRIE

23. *Jésus-Christ bénissant.*

B. 124. — Pass. 55. — Ottl. 67. — Hauteur : 0m,085. Largeur : 0m,052.

Cette petite estampe sans marque est la première d'une série de treize pièces représentant Jésus-Christ et les douze apôtres : série à laquelle Marc-Antoine a ajouté d'autres suites de saints personnages, gravées à peu près dans les mêmes dimensions et constituant avec celle-ci un ensemble que l'on a coutume de désigner, sans distinguer

entre les diverses parties qui le composent, sous ce titre commun : « Les petits saints de Marc-Antoine ».

Toutes ces petites pièces qui devaient se vendre à bas prix avaient, sans doute, une destination analogue à celle que, dans le siècle précédent, les graveurs de l'Allemagne ou des Pays-Bas s'étaient proposé de donner à leurs œuvres d'imagerie religieuse. Comme celles-ci, elles avaient pour objet d' « illustrer », ainsi qu'on dirait aujourd'hui, les livres de prières manuscrits ou imprimés et de remplacer, à l'usage de tous, les miniatures réservées autrefois à un nombre relativement restreint de privilégiés.

Les « petits saints » sont donc, en réalité, des images de librairie, de simples vignettes exécutées en vue d'une spéculation commerciale plutôt qu'avec la pensée d'y intéresser l'art proprement dit. De là les caractères sommaires du travail, ou parfois les négligences qui le déparent ; de là aussi des différences qui ne résultent pas seulement de la durée plus ou moins courte de ce travail et qui nous semblent tenir à la diversité même de ses origines, à l'habileté inégale des mains qui l'ont accompli. Marc-Antoine a certainement gravé la plupart des figures dites « les petits saints », et beaucoup d'entre elles méritent de trouver place à côté des témoignages les moins équivoques de son talent ; mais, parmi les estampes dont se compose la série tout entière, il en est plusieurs, — et nous les avons exclues sans scrupule du présent catalogue, — qu'on ne saurait attribuer au maître avec quelque apparence de raison. (Voy., à la fin du volume : *Pièces supprimées*.) Pour mener plus rapidement à fin la tâche qu'il avait entreprise, Marc-Antoine y aura associé des auxiliaires de rencontre, presque les premiers venus, au risque, il est vrai, de se compromettre ainsi lui-même dans l'avenir, mais avec cet avantage dans le présent de hâter l'achèvement de la publication commencée.

Quant aux dessins d'après lesquels les « petits saints » ont été gravés, il y a tout lieu de croire qu'ils étaient de Marc-Antoine lui-même. Non seulement Vasari le donne à entendre par ces mots : « *fece in alcune carti i dodici Apostoli piccoli.,... e molti santi e sante, acciochè i poveri pittori che non hanno molto disegno se ne potessero ne' loro bisogni servire* », mais certains emprunts partiels faits à Raphael et à d'autres maitres, le mélange, quelquefois un peu gauche, d'intentions personnelles et de réminiscences, en un mot, une velléité d'indépendance dans l'invention alliée à la préoccupation constante des grands modèles, tout semble indiquer que le graveur a reproduit ici ses propres compositions ou, si l'on veut, les imitations plus ou moins libres, plus ou moins heureuses que son crayon avait faites des ouvrages d'autrui.

Comme chacun des douze apôtres, le *Christ bénissant* a été plusieurs fois et assez habilement copié. Les deux copies suivantes, gravées dans le même sens que la pièce originale, se distinguent d'ailleurs de celle-ci par des particularités toutes matérielles, et faciles à constater au premier aspect :

1° L'une de ces copies porte les mots : *Salvator mundi*, inscrits au bas de la planche. En outre, le nimbe du Christ n'est figuré ici que par un simple trait, tandis qu'il contient une croix dans l'estampe originale.

2° Dans l'autre copie, le nimbe a cette croix, mais les deux plis de la draperie, qui

tombent verticalement le long de la jambe droite du Christ et que Marc-Antoine avait indiqués en pleine lumière, sont ombrés d'un bout à l'autre.

24. *Saint Pierre.*

B. 125. — Pass. 56. — Ottl. 67. — Hauteur : 0m,085. Largeur : 0m,052.

Il existe deux copies de cette pièce, dans le même sens que l'original, dont l'une très trompeuse quand on n'a pas sous les yeux le modèle, mais que l'on pourra cependant éviter de confondre avec celui-ci, si l'on tient compte de la particularité suivante : Dans l'estampe originale, le trait vertical qui marque le contour intérieur du pilier, à droite, est un peu débordé çà et là par quelques-unes des tailles horizontales qui y aboutissent. Une d'entre elles même coupe et dépasse tout à fait ce contour, à la hauteur à peu près du bas de la draperie enroulée autour du bras gauche de saint Pierre. Dans la copie, au contraire, les tailles horizontales dont nous venons de parler sont strictement limitées par le trait vertical.



SAINT PIERRE.

L'autre copie est aisément reconnaissable, puisqu'elle porte au bas cette inscription : S. PETRVS, que Marc-Antoine n'a pas gravée sur sa planche. En outre, au-dessous de l'angle droit formé par la rencontre de la ligne extérieure du pilier à droite avec la ligne du sol, se trouvent quelques petits traits, simulant mal à propos une ombre portée là où, conformément à la logique de l'effet, le sol est clair dans l'original.

25. *Saint André.*

B. 126. — Pass. 57. — Ottl. 67. — Hauteur : 0m,085. Largeur : 0m,052.

Outre une copie reproduisant en contre-partie cette petite planche, deux copies ont été faites dans le même sens que l'original. Comme celui-ci, elles portent l'une et l'autre la marque de Marc-Antoine, et, de plus, elles ont cela de commun qu'au lieu d'être, comme dans le modèle, un peu séparée de la draperie qui recouvre l'épaule gauche du saint, la partie inférieure de l'auréole semble se dérober derrière cette draperie. Très trompeuses toutes deux et à peu près égales en mérite, ces copies ne diffèrent guère de l'estampe originale que par une exécution un peu moins ferme ou par des accidents de détail indescriptibles, par des subtilités de dessin ou de modelé, qu'une comparaison directe et minutieusement attentive pourra seule permettre d'apprécier.

26. *Saint Jacques le Majeur.*

B. 127. — Pass. 58. — Ottl. 67. — Hauteur : 0m,085. Largeur : 0m,052.

Le monogramme de Marc-Antoine, que ne porte pas une copie dans les mêmes dimensions, mais en contre-partie, se retrouve sur une copie, assez habilement gravée, dans le sens de l'original. Aucune méprise d'ailleurs n'est possible, la copie dont il s'agit ayant, contrairement au modèle, le nom du saint inscrit au bas et dans le cadre même de l'estampe.

27. *Saint Jean.*

B. 128. — Pass. 59. — Ottl. 67. — Hauteur : 0m,085. Largeur : 0m,052.

Cette pièce ne porte pas le monogramme de Marc-Antoine, non plus que les deux copies qui en ont été faites dans le même sens et qui se distinguent aisément de l'original, l'une parce que l'ombre portée sur le sol par le pilier, à gauche, n'y est pas indiquée ; l'autre parce que la bordure n'est pas tracée sur la partie du manteau retombant au-dessous de la main droite, et que la ligne qui sépare le sol du fond est placée plus haut que dans le modèle. Au bas de cette seconde copie, d'ailleurs, on lit l'inscription : S. IOANNES, que ne porte pas la pièce originale.



SAINT BARTHÉLEMY.

28. *Saint Philippe.*

B. 129. — Pass. 60. — Ottl. 67. — Hauteur : 0m,085. Largeur : 0m,052.

Il existe deux copies dans le même sens que la pièce originale :

1° Copie sans le monogramme, mais avec les mots : S. PHILIPPVS, au bas de la planche, et avec la ligne du sol tracée plus haut qu'elle ne l'avait été par le burin de Marc-Antoine. En outre, la croix qui, dans le modèle, touche au trait carré supérieur, en est séparée ici par un petit intervalle.

2° Copie avec le monogramme. L'exécution en est très inférieure à celle de la pièce originale, avec laquelle d'ailleurs elle offre cette différence que la partie de la barbe au-dessous du bras droit n'est pas teintée.

29. *Saint Barthélemy.*

B. 130. — Pass. 61. — Ottl. 67. — Hauteur : 0m,085. Largeur : 0m,052.

Nous ne connaissons qu'une copie de cette estampe, dans le même sens que

l'original. Elle se distingue de celui-ci par les mots S. BARTOLOMEVS qu'on lit au bas de la planche, dans la marge, et par la forme de l'auréole qui n'est pas, comme dans le modèle, celle d'un cercle parfait.

30. *Saint Mathieu.*

B. 131. — Pass. 62. — Ottl. 67. — Hauteur : $0^{m},085$. Largeur : $0^{m},052$.

Des trois copies qui existent, dans le même sens que l'estampe originale, la première se reconnaît à la forme et, plus facilement encore, au ton du gland suspendu à la pointe de la partie du manteau qui retombe au-dessous du bras droit. Ce gland, clair dans l'original, est teinté dans la copie. En outre, dans la même copie, les contre-tailles sur l'ombre portée par le pilier à droite se prolongent jusqu'au bord de cette ombre, tandis que dans l'original elles s'arrêtent à peu près à la moitié.

La seconde copie diffère du modèle en ceci que, au lieu de toucher seulement à la ligne extérieure du pilier à droite, l'extrémité de la draperie rejetée sur l'épaule droite du saint dépasse cette ligne, et qu'un petit espace vide n'existe plus entre le bout supérieur de la sacoche et le pilier dont il s'agit. On lit au bas de la planche ces mots : S. MATHÆUS.

Enfin, dans une troisième copie plus faible que les deux précédentes, la partie éclairée de la robe entre la ceinture et le manteau est, sur la hanche gauche du saint, dépourvue de deux petits traits courts figurant le creux d'un pli que le burin de Marc-Antoine avait indiqués au-dessous de la ceinture.

Nous ne mentionnerons ici qu'en nous référant au témoignage de M. Passavant une copie du *Saint Mathieu*, marquée de la lettre A. Nous n'avons jamais eu l'occasion de la voir, non plus qu'une autre copie, avec la même lettre, du *Saint Thomas* inscrit sous le numéro qui suit.

31. *Saint Thomas.*

B. 132. — Pass. 63. — Ottl. 67. — Hauteur : $0^{m},085$. Largeur : $0^{m},052$.

Il existe deux copies de cette estampe, dans le même sens que l'original. L'une est assez trompeuse ; sauf la maigreur relative du faire, elle ne se distingue guère du modèle que par l'apparence donnée aux cheveux qui sont ici beaucoup moins travaillés que dans l'estampe de Marc-Antoine.

L'autre copie porte au bas de la planche l'inscription S. THOMAS. En outre, l'espace compris dans l'original, entre la main droite et le pilier voisin, est rempli de telle sorte que la main du saint dépasse le contour intérieur de ce pilier.

32. *Saint Simon.*

B. 133. — Pass. 64. — Ottl. 67. — Hauteur : $0^{m},085$. Largeur : $0^{m},052$.

Une copie de cette pièce, portant au bas l'inscription S. SIMON, diffère de

l'original en ce que, au lieu d'aboutir au milieu de la quatrième dent de la scie (à partir du sol), la ligne qui sépare ce sol du fond atteint à peu près au milieu de la troisième dent.

Dans une autre copie, cette ligne d'horizon s'arrête, non plus au milieu, mais à la pointe même de la troisième dent.

33. *Saint Judas Thadée.*

B. 134. — Pass. 65. — Ottl. 67. — Hauteur : $0^{m},085$. Largeur : $0^{m},052$.

Deux copies, sans aucune marque comme la pièce originale elle-même, semblent au premier aspect ne différer de celle-ci que par un travail plus maigre et une certaine sécheresse dans le dessin. Elles offrent toutefois chacune des particularités que Bartsch a très exactement relevées. (Voy. t. XIV, p. 120.)

Outre ces deux copies, il en existe une gravée en contre-partie, au bas de laquelle on lit : S. THADEVS.

34. *Saint Mathias.*

B. 136. — Pass. 66. — Ottl. 67. — Hauteur : $0^{m},085$. Largeur : $0^{m},052$.

Une copie, sans doute de la même main que les copies du *Saint Simon* et du *Saint Thadée,* se distingue comme celles-ci de l'original par un travail plus pauvre et moins souple. Elle a de plus cette différence avec le modèle que l'ombre portée sur le sol par le pilier à gauche part seulement du pied de la face intérieure de ce pilier, tandis que dans l'estampe originale, et par une distraction du graveur, une partie de l'ombre dont il s'agit est indiquée au-dessous de la face sur laquelle s'étend la lumière.

Une autre copie, où la forme de l'auréole n'est pas exactement celle d'un cercle, porte au bas cette inscription : S. MATHIAS.

35. *Saint Paul.*

B. 136. — Pass. 67. — Ottl. 67. — Hauteur : $0^{m},085$. Largeur : $0^{m},052$.

Outre deux copies en contre-partie, il existe de cette pièce trois copies, dans le même sens que l'original. Une d'entre elles est d'autant plus trompeuse qu'elle porte, comme le modèle, le monogramme de Marc-Antoine et que, — sauf quelques petits traits débordant çà et là de la partie ombrée sur la face claire du pilier à droite, — toutes les particularités, tous les accidents de détail qu'offre la planche originale ont été scrupuleusement reproduits par le copiste.

Une autre copie se distingue du modèle par la forme irrégulière de l'auréole et par l'absence du monogramme.

Enfin, dans une troisième copie, pareillement sans monogramme, mais plus faible que les deux précédentes, la chevelure du saint est beaucoup plus abondante que dans

l'original, et les plis de la robe, au lieu d'être modelés par des ombres, sont à peine indiqués par de simples traits, comme si la planche était restée inachevée.

LES PETITS SAINTS

DEUXIÈME SÉRIE

36. *Le Saint Homme Job.*

B. 153. — Pass. 84. — Ottl. 84. — Hauteur : 0m,082. Largeur : 0m,048.

Les treize estampes que nous venons de décrire sous les nos 23-35 forment une série particulière et complète dans l'ensemble des gravures de Marc-Antoine auxquelles on a donné la dénomination collective de « petits saints ». Les autres pièces ainsi désignées pourraient à la rigueur être cataloguées une à une, sans arrière-pensée de rapprochement avec celles de la première série, puisqu'il n'y a ici ni dans l'âge historique des personnages représentés, ni même dans l'égalité des formats, les motifs d'un classement analogue à celui que prescrivaient les images du Christ et des apôtres. Il nous a paru toutefois qu'il convenait de rattacher à cette première série ou du moins de mentionner immédiatement après les pièces qui la composent ceux des « petits saints » dont les figures se dessinent sur un fond agencé de la même manière, c'est-à-dire invariablement clair et limité à droite et à gauche par deux piliers. L'uniformité même de cette ordonnance architectonique n'autorise-t-elle pas à penser que les estampes dont il s'agit étaient destinées à faire suite en quelque sorte aux petites planches antérieurement gravées par Marc-Antoine? En tout cas, il nous a semblé que l'ordre simplement alphabétique, adopté par Bartsch et par M. Passavant pour le classement des « petits saints » autres que les apôtres, pouvait être remplacé avec quelque avantage par un ordre à peu près conforme à la chronologie.

L'image de Job doit à ce titre être cataloguée la première. Une copie très bien faite de cette petite pièce ne se distingue guère de l'estampe originale que par l'absence du monogramme de Marc-Antoine.

Une autre copie plus facilement trompeuse, parce qu'elle porte ce monogramme et qu'elle est mieux exécutée encore que la copie précédente, est reconnaissable pourtant à ces deux signes : 1° Que la dernière lettre du nom IOB, au lieu de se trouver comme dans l'original précisément au-dessous de l'orteil du pied gauche, a été un peu reculée vers la gauche. 2° Que les deux faces du pilier à gauche sont devenues à peu près égales, tandis que dans la pièce gravée par Marc-Antoine la partie la plus ombrée de ce pilier est plus étroite que l'autre partie.

37. *Saint Étienne.*

B. 147. — Pass. 78. — Ottl. 78. — Hauteur : 0m,078. Largeur : 0m,042.

Une copie de cette petite estampe, dans le même sens que l'original, mais sans le

monogramme de Marc-Antoine, porte ces mots : S. STEPHANUS, inscrits dans le bas de la planche, à gauche.

Une autre copie, également sans le monogramme et d'ailleurs d'une exécution assez molle, offre cette particularité que l'extrémité d'un des plis de la robe du saint qui, dans l'original, se détache en clair de l'ombre portée sur le sol à droite, est ici entièrement teintée et se confond avec cette ombre même.

38. *Saint Laurent.*

B. 156. — Pass. 87. — Ottl. 87. — Hauteur : 0m,082. Largeur : 0m,050.

Nous ne connaissons qu'une copie dans le même sens que l'original. Elle se distingue de celui-ci par l'interruption de la ligne du sol un peu au-dessous du troisième barreau inférieur du gril. Cette ligne ne se continue pas au delà du premier des quatre carrés formés par le croisement de ce barreau avec les barreaux perpendiculaires, tandis que dans le modèle la ligne du sol reparaît jusqu'à l'angle du troisième carré inclusivement. La copie dont nous parlons porte le monogramme de Marc-Antoine à la place que cette marque occupe dans la pièce originale.

Sur une copie en contre-partie sans la marque de Marc-Antoine on lit inscrites dans le bas les lettres S. LOREN.

39. *Saint Festus, de Bénévent.*

B. 155. — Pass. 86. — Ottl. 86. — Hauteur : 0m,083. Largeur : 0m,049.

Bartsch et M. Passavant ont donné au personnage que représente cette estampe le même nom qu'à celui dont Marc-Antoine a tracé l'image dans la pièce inscrite sous le numéro qui précède : ils l'ont appelé pareillement saint Laurent. Bien plus, c'est encore un saint Laurent qu'ils ont cru reconnaître dans une autre petite pièce dont nous parlerons plus loin. (Voy. no 72. *Saint Vincent.*) Il semble assez peu probable pourtant que Marc-Antoine ait gravé ce saint trois fois pour la même suite. En outre, le gril est l'attribut symbolique qui accompagne invariablement toute figure de saint Laurent et même toute figure de saint Vincent ; or, ici ce sont des chaînes que tient le personnage représenté. Peut-être, au lieu de « saint Laurent », serait-on autorisé à voir en lui saint Festus, de Bénévent, diacre et martyr, un des compagnons du supplice de saint Janvier, au IVe siècle. C'est là du moins une hypothèse que semblent appuyer, sinon justifier, le costume même de ce jeune saint et les chaînes qu'il soulève de la main droite (allusion peut-être à la captivité de saint Festus, à Pouzzoles).

40. *Saint Benoît.*

B. 143. — Pass. 74. — Ottl. 74. — Hauteur : 0m,082. Largeur : 0m,048.

L'inscription placée au bas de cette estampe est celle-ci : S·BEN·AB. Bartsch et

après lui tous les écrivains spéciaux l'ont traduite par « saint Bennon », ce qui s'explique d'autant moins qu'aucun des attributs ordinaires de saint Bennon (une clef, un poisson ou des grenouilles) ne se trouve ici auprès du personnage représenté. Le nom qu'indique en abrégé l'inscription n'est-il pas bien plutôt celui de saint Benoît, et d'ailleurs le costume même que porte la figure, les accessoires qui l'accompagnent ne suffisent-ils pas pour la caractériser ?

Une copie dans le même sens que l'original, mais sans le monogramme, reproduit, avec quelques modifications, l'inscription que nous avons citée. Au lieu des lettres S · BEN · AB que porte l'estampe originale, on lit, sur la copie : S · BE · N · AB. La lettre N, qui figure isolément ici, ne serait-elle pas un argument de plus à l'appui de la dénomination que nous proposions tout à l'heure ? Saint Benoît était né sur le territoire de Norcia, dans le duché de Spolète ; la lettre N impliquerait donc un souvenir de cette origine et signifierait : NORCIANUS.

41. *Saint Antoine de Padoue.*

B. 142. — Pass. 73. — Ottl. 73. — Hauteur : $0^{m},078$. Largeur : $0^{m},050$.

La disposition générale du fond est, dans cette estampe, la même que dans les estampes qui précèdent ou qui suivent, et nous avons cru devoir, à cause de cela, rattacher le *Saint Antoine de Padoue* à la deuxième série des « petits saints », c'est-à-dire à celle qui, à l'imitation de la série des *Apôtres*, se compose de figures se dessinant, entre deux piliers, sur un fond blanc. Ici, toutefois, ces deux piliers diffèrent un peu de la donnée architectonique accoutumée. Au lieu de n'apparaître, comme dans les autres estampes, qu'à l'état de massifs entièrement nus, ils ont, à la base et au sommet, quelques moulures ; au lieu d'être coupés dans leur hauteur par le trait qui encadre la partie supérieure de la planche, ils s'arrêtent un peu au-dessous de ce trait et laissent voir le commencement d'une arcade. Enfin, au lieu de porter directement sur le sol, la figure du saint a pour support une pierre qui lui sert en quelque sorte de piédestal.

Des deux copies dans le même sens que l'original, l'une se distingue de celui-ci par l'absence d'une ombre portée, de forme oblique, sur la pierre dont nous venons de parler, entre la base du pilier, à gauche, et le cœur posé sur cette pierre. En d'autres termes, la pierre, telle que l'a indiquée le copiste, est entièrement blanche de ce côté.

L'autre copie reproduit cette ombre, mais les petits traits qui s'échappent du cœur sont, à droite et à gauche, plus recourbés que dans le modèle et dépassent plus sensiblement le contour supérieur de la pierre ; de plus, cette seconde copie porte le monogramme de Marc-Antoine, tandis que la pièce originale est sans marque.

42. *Saint Nicolas de Tolentino.*

B. 160. — Pass. 91. — Ottl. 91. — Hauteur : $0^{m},074$. Largeur : $0^{m},042$.

Il n'est pas possible de mettre en doute le nom du personnage que Marc-Antoine a entendu figurer ici, puisqu'on lit, au bas de la planche, l'inscription suivante : S · NIC ·

D · TOL. Seulement, ce nom de *Saint Nicolas de Tolentino* une fois admis, comment concilier les souvenirs qu'il éveille avec la signification de l'accessoire symbolique placé dans la main droite du saint, et qui semble être une image du soleil ? Les attributs ordinaires de saint Nicolas de Tolentino, — qu'ils figurent isolément ou non dans les peintures ou dans les gravures qui le représentent, — sont des pains, un oiseau, une étoile, etc. Nulle part rien d'analogue à ce que nous montre la petite estampe de Marc-Antoine. Aussi, conviendrait-il peut-être de n'attacher qu'un sens détourné à ce simulacre du soleil et de voir dans les flammes qui l'entourent une allusion aux feux du Purgatoire d'où, suivant la légende, l'intercession de saint Nicolas de Tolentino contribuait puissamment à tirer les âmes souffrantes.

Une copie, dans le même sens que l'original, se distingue de celui-ci : 1° par la forme des flammes autour du soleil. Elles sont, dans cette copie, à peu près pareilles entre elles, c'est-à-dire invariablement serpentines, tandis que dans la pièce originale elles ont alternativement cette forme et celle de courts rayons se terminant en pointe ; 2° par la lettre L qui, au lieu de se trouver sur la même ligne que les deux premières lettres du mot TOL, a été gravée un peu plus haut.

43. *L'Ange Gabriel.*

B. 149. — Pass. 80. — Ottl. 80. — Hauteur : 0m,075. Largeur : 0m,042.

Bien que, par la nature des personnages figurés, cette pièce et la pièce suivante n'appartiennent pas à la suite spéciale des « saints », nous avons cru devoir les rattacher à celle-ci, en raison de la disposition identique qu'elles présentent quant au fond. Ici, en effet, comme dans les petites pièces que nous avons mentionnées jusqu'à présent, deux piliers s'élèvent derrière la figure, ou plutôt le long des bords de la planche, et l'espace compris entre ces deux piliers est entièrement blanc.

Il existe une copie de cette planche avec le monogramme de Marc-Antoine. On la reconnaît aux tailles qui couvrent presque entièrement la cuisse droite de l'ange, laquelle est claire dans l'original.

Une autre copie est plus facilement reconnaissable encore. Les deux piliers du fond y apparaissent surmontés d'une arcade, au lieu d'être coupés à angle droit, comme dans le modèle, par le côté supérieur du trait carré.

44. *L'Ange et le jeune Tobie.*

B. 140. — Pass. 71. — Ottl. 71. — Hauteur : 0m,073. Largeur : 0m,045.

Une copie assez trompeuse et portant, comme l'original, le monogramme de Marc-Antoine, a toutefois cela de particulier que l'auréole de l'ange, au lieu d'être d'un bout à l'autre indiquée par un seul trait, laisse voir, à l'intérieur du côté gauche, un faux trait primitif, et que les traces d'une erreur ou, suivant l'expression consacrée, d'un « repentir » semblable subsistent le long du contour intérieur du bras gauche de la même figure.

45. *Sainte Marthe.*

B. 182. — Pass. 113. — Ottl. 112. — Hauteur : 0^{m},081. Largeur : 0^{m},049,

Le bénitier avec un goupillon que sainte Marthe porte ici suspendu à sa main gauche, un autre goupillon qu'elle tient de la main droite, enfin le monstre accroupi à ses pieds, les mains liées par une corde dont les doigts de la sainte ont saisi les deux bouts, tous ces attributs symboliques, assez équivoques au premier aspect, trouveront leur explication dans les lignes suivantes extraites de la *Caractéristique des saints*, par le père Cahier (t. II, p. 321, au mot *Dragon*) : « Sainte Marthe, sœur de Madeleine et de Lazare, est, dit le savant auteur de cet ouvrage, représentée quelquefois un goupillon à la main, quelquefois aussi avec un bénitier. Les Provençaux maintiennent, soit à Aix, soit à Tarascon, que la sainte délivra leur pays d'un monstre qui l'infestait et qu'ils nomment *la Tarasque*. »

Une copie de cette pièce, portant le monogramme de Marc-Antoine, diffère de l'estampe originale par la largeur de l'espace qui sépare la griffe droite du monstre de la première lettre de l'inscription S · MARTA. Cet espace, presque nul dans le modèle, est à peu près de deux millimètres dans la copie.

46. *Sainte Pétronille.*

B. 183. — Pass. 114. — Ottl. 113. — Hauteur : 0^{m},82. Largeur : 0^{m},49.

Une copie de cette pièce, — copie que nous n'avons jamais eu l'occasion de voir, — a été mentionnée dans ces termes par M. Passavant (t. VI, p. 22) : « Copie très semblable à l'original, avec cette différence que l'inscription dépasse la draperie qui se trouve au-dessus. »

47. *Sainte Cécile.*

B. 177. — Pass. 108. — Ottl. 107. — Hauteur : 0^{m},082. Largeur : 0^{m},050.

Comme les figures de la série des « petits saints » décrites jusqu'ici et comme les six figures qui vont suivre, sainte Cécile est représentée sur un fond blanc limité de chaque côté par un pilier. Seulement, par exception aux procédés de composition adoptés ailleurs, ce fond n'apparaît pas ici complètement vide ; le haut en est occupé par une sorte de faisceau de flammes célestes vers lequel sainte Cécile lève ses regards.

Une copie dans le même sens que la pièce gravée par Marc-Antoine et avec le monogramme de celui-ci diffère de l'original par la manière dont sont traités les rayons de lumière placés, dans le haut de la planche, entre les flammes célestes. Ces rayons, que le burin de Marc-Antoine avait légèrement indiqués, ont, au contraire, ici l'intensité de ton qui résulte d'un travail plus profondément creusé dans le cuivre. En outre, le monogramme, au lieu d'être, comme dans l'original, tout près des trois flûtes, a été reporté à une certaine distance vers la gauche ; enfin, l'inscription S · CICIL a été remplacée par celle-ci : S · CICILI.

48. *Sainte Marguerite.*

B. 181. — Pass. 112. — Ottl. 111. — Hauteur : 0m,080. Largeur : 0m,051.

Des deux copies de cette pièce, gravées dans le même sens que l'original, l'une est si habilement faite qu'on courrait grand risque de la confondre avec le modèle si l'absence du monogramme que porte celui-ci ne suffisait pour prévenir toute méprise.

L'autre copie reproduit le monogramme du maître, mais les travaux employés par le copiste pour modeler le col et la griffe droite du monstre, ainsi que les draperies de la figure, sont moins nombreux et moins fermes que ceux dont s'était servi Marc-Antoine. La ceinture, presque entièrement blanche dans l'original, est ici couverte de tailles d'un bout à l'autre ; enfin, la ligne qui limite le sol au niveau de la base du pilier, à droite, reparaît dans la copie entre la queue du dragon et le bas de la robe de la sainte, tandis que, dans le modèle, cette ligne ne se prolonge pas au delà de l'espace compris entre le pilier et l'anneau que forme la queue.



SAINTE AGNÈS.



49. *Sainte Agnès.*

B. 171. — Pass. 102. — Ottl. 101. — Hauteur : 0m,082. Largeur : 0m,050.

Il existe une copie de cette pièce dans le même sens que l'original et avec le monogramme du maître. Seulement, au lieu d'apparaître, comme dans le modèle, à une petite distance de l'ombre portée qu'il surmonte, le monogramme est, dans la copie, adhérent, en quelque sorte, à la partie supérieure de cette ombre.

50. *Sainte Catherine d'Alexandrie.*

B. 175. — Pass. 106. — Ottl. 105. — Hauteur : 0m,082. Largeur : 0m,050.

Une copie faite dans le même sens que le modèle, et d'ailleurs assez faible, se reconnaît au mouvement des cheveux qui voltigent à l'extrémité de la mèche la plus rapprochée de l'épaule gauche, le long de laquelle elle retombe. Dans l'original, ces cheveux s'entre-croisent à peu près dans la forme d'un 8 dont la partie inférieure ne serait pas fermée ; dans la copie, au contraire, une sorte de croissant tourné vers la gauche vient couper, à quelque distance de l'extrémité, le cheveu le plus long.

51. *Sainte Apollonie.*

B. 173. — Pass. 104. — Ottl. 103. — Hauteur : 0m,080. Largeur : 0m,050.

Une copie très trompeuse de cette estampe ne se distingue guère de l'original que par la maigreur relative du dessin et du travail.

52. *Sainte Hélène.*

B. 178. — Pass. 109. — Ottl. 108. — Hauteur : 0m,081. Largeur : 0m,048.

Une copie dans le même sens que l'original, et aussi avec le monogramme du maître, est reconnaissable à la forme de la couronne qui ceint la tête de sainte Hélène. Dans l'original, cette couronne est à huit pointes, dont trois moins élevées que les cinq autres ; dans la copie, une quatrième petite pointe a été ajoutée, à droite, entre l'avant-dernière et la dernière des pointes les plus hautes, ce qui porte à neuf, au lieu de huit, le nombre total des pointes dont il s'agit.

53. *Sainte Catherine de Sienne.*

B. 176. — Pass. 107. — Ottl. 106. — Hauteur : 0m,82. Largeur : 0m,50.

M. Passavant (t. VI, p. 22) mentionne une copie de cette estampe « dans le sens de l'original et avec les mêmes inscriptions ». Nous n'avons jamais eu, quant à nous, l'occasion de la voir.

LES PETITS SAINTS

TROISIÈME SÉRIE

Pièces en manière de nielles.

54. *La Sainte Vierge et l'Enfant Jésus.*

Pass. 280. — Hauteur : 0m,85. Largeur : 0m,40.

La Vierge debout, vue de face, la tête un peu inclinée vers la gauche, abaisse ses regards sur son divin Fils qu'elle porte assis sur son bras droit et dont sa main gauche maintient le corps et les jambes, comme pour arrêter le mouvement par lequel l'Enfant Jésus se retourne vivement vers la gauche en regardant et en étendant l'un de ses bras de ce côté. La Vierge, dont la tête est sans voile, a le corps enveloppé dans un ample manteau qui laisse toutefois à découvert sur la poitrine et sur les jambes la robe que ce manteau recouvre.

Par un procédé d'effet analogue à l'aspect donné par les *niellatori* à leurs ouvrages, le groupe que forment les deux figures de la Vierge et de l'Enfant se dessine, même dans les ombres, en clair sur un fond noir dont le ton intense et égal d'un bout à

l'autre simule l'émail incrusté dans une plaque d'orfèvrerie. Au bas de la planche, sur le terrain un peu accidenté qui porte la mère de Jésus, on lit ces mots : VIRGO VIRGIÑV̄.

Bien que le monogramme de Marc-Antoine ne se trouve pas sur cette petite pièce, on n'en doit pas moins la considérer comme une des œuvres les plus authentiques du maitre. L'exécution en est à la fois si savante et si souple, le style si foncièrement expressif dans sa grâce facile, que Marc-Antoine seul a pu être l'auteur d'un pareil ouvrage. L'empreinte de sa main apparait ici avec une évidence qui rendrait le surcroît d'une signature à peu près inutile, et ce n'est pas sans doute parce que cette estampe est anonyme, c'est uniquement parce qu'il ne l'aura pas connue que Bartsch ne l'a pas mentionnée dans son Catalogue.

On peut en dire autant de deux autres figures appartenant à la même suite et qui, gravées sur la même planche que la *Vierge* (comme le démontrent des épreuves conservées dans notre Bibliothèque nationale et dans la collection d'Oxford), n'en doivent pas moins être décrites à part, en raison de leur caractère et de leur signification propres.

55. *Sainte Marie-Madeleine.*

Pass. 280. — Hauteur : $0^m,85$. Largeur : $0^m,40$.

Pour expier l'amour qu'elle avait eu des parures mondaines, sainte Marie-Madeleine vécut, dit-on, pendant les trente années de sa retraite en Provence dans un dénuement volontaire si absolu que « sa longue chevelure lui servait d'unique vêtement ».

La petite pièce gravée par Marc-Antoine est conforme à cette tradition. Elle représente sainte Madeleine debout, entièrement nue sous le voile que lui font ses cheveux retombant, devant et derrière son corps, jusqu'à la hauteur des genoux. La sainte est vue de face, la tête un peu penchée vers la droite. Sa main gauche est posée sur sa poitrine, sa main droite tient un vase de parfum.

Toute la figure, comme les cinq autres de la même série, s'enlève en clair sur un fond partout également noir ; comme ces figures aussi, elle a pour support un terrain sur lequel ressortent, çà et là, quelques touffes d'herbe. Au bas de la planche on lit : S. MAGDALENA.

56. *Sainte Marie Égyptienne.*

Pass. 280. — Hauteur : $0^m,85$. Largeur : $0^m,40$.

Sainte Marie Égyptienne, debout et entièrement nue comme sainte Madeleine, est, comme elle aussi, protégée par ses longs cheveux qui l'enveloppent de tous côtés et dont les flots descendent le long de la jambe gauche, presque jusqu'à la cheville. Toute la figure se présente de face, sauf la tête qui, vue à peu près de trois quarts, est tournée vers la gauche. De la main droite, la sainte semble montrer trois pains qu'elle porte

dans sa main gauche et qui, suivant la légende, suffirent miraculeusement à sa nourriture pendant les quarante-sept années qu'elle passa au désert. (*Acta Sanctorum April.*, t. I, p. 734.) On lit au bas de la planche : S. MARIA EGIPTIACA.

57. *Sainte Barbe.*

B. 120. — Pass. 281. — Hauteur : 0^{m},077. Largeur : 0^{m},038.

Comme les trois figures mentionnées sous les numéros qui précèdent, sainte Barbe et les deux figures suivantes ont été gravées par Marc-Antoine sur une même planche. Il est très rare toutefois qu'on ait sous les yeux des épreuves présentant ces figures ainsi juxtaposées. L'image de chacune des trois saintes se rencontre ordinairement à l'état d'estampe isolée.

Tout en simulant l'aspect d'un nielle comme dans les autres pièces de la même série, le fond est ici moins uniformément noir, les tailles qui le couvrent ne formant entre elles qu'un réseau assez lâche, ou plutôt qu'une succession de raies diagonales irrégulièrement espacées et séparées çà et là par des vides qui laissent à nu le papier.

58. *Sainte Catherine d'Alexandrie.*

B. 120. — Pass. 281. — Hauteur : 0^{m},077. Largeur : 0^{m},038.

Le fond de cette petite pièce est entièrement noir.

59. *Sainte Lucie.*

B. 120. — Pass. 281. — Hauteur : 0^{m},077. Largeur : 0^{m},038.

Au lieu d'être complètement noir, comme le fond sur lequel se dessine la figure de sainte Catherine (voy. le numéro précédent), le fond se compose ici, comme dans l'estampe qui représente sainte Barbe, d'une série de tailles obliques, négligemment creusées à des distances inégales les unes des autres.

Les six petites estampes décrites sous les cinq numéros qui précèdent et sous celui-ci, — estampes dont trois seulement ont été connues de Bartsch, — passent généralement aujourd'hui, non pour des gravures proprement dites, mais pour des nielles, en d'autres termes pour des épreuves tirées, avant l'opération de la niellure, sur des plaques destinées à la décoration de quelque pièce d'orfèvrerie. M. Duchesne les a classées comme telles dans son *Essai sur les nielles* (p. 82) ; M. Passavant à son tour (t. VI, p. 42) leur a attribué le même caractère : nous nous permettrons de ne point partager à ce sujet l'opinion des deux érudits.

Que Marc-Antoine ait, plus ou moins souvent, fait acte de *niellatore* à l'époque où il travaillait à Bologne, cela est très possible, cela est certain même, puisque Vasari le dit positivement ; mais comment supposer qu'après avoir déjà reproduit sur le cuivre les dessins de Raphael, après s'être acquis à Rome la renommée d'un maître graveur, Marc-Antoine soit revenu de gaieté de cœur à sa modeste profession d'orfèvre

et qu'il ait consenti à redescendre en quelque sorte des sommets de l'art pour se reprendre aux menues pratiques, aux humbles opérations du métier ?

En outre, — nous avons eu plusieurs fois déjà l'occasion de le dire ailleurs, — il faut en général y regarder de bien près avant de se décider à tenir pour des nielles véritables les épreuves sur papier que l'on qualifie ainsi dans les collections ou dans les catalogues. Hormis quelques pièces d'une origine incontestable, comme le *Couronnement de la Vierge*, de Finiguerra, la plupart des prétendus nielles sont, nous le croyons, de simples gravures faites en vue de l'impression, avec l'intention, il est vrai, de simuler l'aspect des nielles, mais afin de servir, le cas échéant, de modèles aux orfèvres pour leurs travaux. Ce qu'on appelle, par exemple, les « nielles » de Peregrino da Cesena n'a certainement pas d'autre objet.

60. *Saint Onuphre.*

B. 159. — Pass. 100. — Hauteur : 0^{m},076. Largeur : 0^{m},038.

Dans le personnage que cette petite planche représente et que Bartsch désigne simplement sous ce titre : *Un Saint pénitent*, il nous semble que l'on peut reconnaître *Saint Onuphre*, solitaire en Thébaïde, « où, dit le père Cahier (*Caractéristique des Saints*, p. 380), il demeura plus de soixante années dans un dénuement absolu, n'ayant pour couvrir la nudité de son corps qu'une ceinture de feuilles, une barbe énorme, et une chevelure démesurément longue ».

LES PETITS SAINTS

QUATRIÈME SÉRIE

Pièces sur fonds divers.

61. *La Sainte Trinité.*

B. 138. — Pass. 69. — Ottl. 69. — Hauteur : 0^{m},81. Largeur : 0^{m},49.

Une copie de cette pièce, dans les mêmes dimensions que l'original et avec le monogramme de Marc-Antoine, ne laisse pas d'être assez trompeuse. Les signes auxquels on peut la reconnaître ne sont guère que la maigreur relative du travail et la mollesse du dessin dans certains détails, dans le corps du Christ en croix par exemple, ou dans les pieds et les mains du Père Éternel.

62. *La Sainte Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne.*

B. 172. — Pass. 103. — Ottl. 102. — Hauteur : 0^{m},082. Largeur : 0^{m},048.

Une copie de cette pièce, dans le même sens que l'original, est aisément reconnaissable, non seulement à cause de la médiocrité de l'exécution, mais encore parce

qu'elle est dépourvue de toute marque et parce que, au lieu d'être entièrement blanc comme dans le modèle, le sol sur lequel portent les figures est dans cette copie couvert presque partout de légers points.

63. *La Sainte Vierge et l'Enfant Jésus dans une gloire.*

B. 139. — Pass. 70. — Ottl. 70. — Hauteur : $0^{m},082$. Largeur : $0^{m},048$.

Nous connaissons deux états de cette planche : le premier, sans le monogramme du maître ; le second, avec ce monogramme et, de plus, avec un second ovale entre les figures et les rayons : ovale tracé au moyen de tailles courtes, superposées à peu de distance des rayons et séparées de ceux-ci par un petit espace clair, comme le champ de l'ovale primitif.

Une copie portant, ainsi que les épreuves du second état de la planche originale, la marque de Marc-Antoine et aussi le second ovale dont nous venons de parler, se distingue du modèle en ce que, au lieu de toucher comme dans celui-ci à ce second ovale, l'extrémité à droite de l'auréole qui entoure la tête de la Vierge reste un peu en deçà.

64. *Saint Jean-Baptiste.*

B. 150. — Pass. 81. — Ottl. 81. — Hauteur : $0^{m},080$. Largeur : $0^{m},048$.

Il existe deux copies de cette petite estampe. Elles diffèrent de l'original non seulement par la médiocrité de l'exécution, qui les rend assez aisément reconnaissables, mais aussi par la disposition des touffes d'herbes s'élevant, de chaque côté de la planche, au pied des troncs d'arbre, et par la forme de l'ombre que la figure porte sur le terrain. Cette ombre, un peu arrondie ou tout au moins amincie vers l'extrémité dans la pièce gravée par Marc-Antoine, est, dans l'une et l'autre copie, presque quadrangulaire.

65. *Saint Jean-Baptiste, assis.*

B. 151. — Pass. 82. — Ottl. 82. — Hauteur : $0^{m},084$. Largeur : $0^{m},055$.

Nous ne connaissons aucune copie de cette pièce, assez peu remarquable d'ailleurs.

66. *Saint Michel terrassant le démon.*

B. 158. — Pass. 89. — Ottl. 89. — Hauteur : $0^{m},083$. Largeur : $0^{m},048$.

Marc-Antoine, pour la composition de cette scène, s'est sans doute inspiré d'un dessin que Marc de Ravenne et Augustin Vénitien devaient, chacun, reproduire plus tard et dans de plus grandes dimensions. C'est du moins ce que permettent de supposer, malgré certaines différences sensibles dans le mouvement de la tête et dans le

geste des bras, l'attitude générale que le graveur a donnée à la figure de saint Michel et les caractères de l'ajustement choisi. Cet ajustement, d'ailleurs, est à peu près le même que dans le célèbre tableau peint par Raphael pour François Ier et conservé aujourd'hui au musée du Louvre.

Une copie, portant le monogramme de Marc-Antoine et assez bien gravée, se distingue de l'original, comme Bartsch le fait remarquer, par le nombre des bandes dont est formée la partie de la cotte qui recouvre la cuisse droite. L'auteur de la copie n'a indiqué que huit bandes à cette place au lieu des neuf que présente le modèle.

67. *Saint Lazare.*

B. 159. — Pass. 90. — Ottl. 90. — Hauteur : $0^{m},083$. Largeur : $0^{m},050$.

On ne saurait mettre en doute le nom du personnage que représente cette estampe puisqu'on lit les mots : S. LAZARVS, au bas d'une copie qui en a été faite par un contemporain de Marc-Antoine ; mais ce « Lazare » est-il, comme on l'a prétendu, Lazare de Béthanie, celui-là même qui était sorti du tombeau à la voix de Jésus-Christ ? N'est-ce pas bien plutôt Lazare le lépreux, le mendiant dont les supplications et les souffrances n'avaient pu émouvoir le mauvais riche ? (*Saint Luc*, XVI, 19-26.) Les accessoires choisis par le graveur pour accompagner la figure nous semblent à cet égard très significatifs. Ce ne sont pas en effet des « tablettes », ainsi que le dit Bartsch, qui se trouvent entre les mains de cette figure ; c'est une cliquette, et l'on sait qu'au Moyen-Age, et même au delà, les lépreux ne pouvaient circuler dans les rues qu'à la condition de tenir et d'agiter cet instrument formé de lames de bois dont le choc bruyant annonçait aux passants l'approche du danger et leur enjoignait de s'y soustraire. En outre, les deux chiens placés ici de chaque côté du personnage achèvent de le caractériser. Ils n'auraient aucune raison d'être auprès du frère de Marie-Madeleine ; ils devaient naturellement trouver place dans une image consacrée à l'homme dont il est dit que « les chiens venaient lécher ses ulcères ».

Des deux copies qui existent de cette pièce et qui, toutes deux, portent le monogramme de Marc-Antoine, l'une n'offre avec l'original que des différences résultant de l'infériorité même du travail ; l'autre a cette particularité que sur le dé en pierre qui supporte le pied gauche de Lazare on lit le nom de celui-ci : S. LAZARVS, mais avec la lettre Z écrite à rebours.

68. *Saint Christophe.*

B. 146. — Pass. 77. — Ottl. 77. — Hauteur : $0^{m},085$. Largeur : $0^{m},055$.

Cette pièce, qui ne porte pas le monogramme de Marc-Antoine, a dans le travail et même dans le dessin une certaine sécheresse peu conforme en apparence à la manière ordinaire du maître. Cependant, quand on l'examine attentivement, on y retrouve l'empreinte d'une main assez savante pour qu'il convienne de maintenir le *Saint Chris-*

tophe au nombre des pièces gravées par Marc-Antoine lui-même dans la série des « petits saints ».

En tout cas, l'estampe dont il s'agit est d'une exécution fort supérieure à celle d'une copie dans le même sens au bas de laquelle on lit : S. CHRISTOPHORVS.

69. *Le Christ en croix.*

B. 137. — Pass. 68. — Ottl. 68. — Hauteur : 0m,085. Largeur : 0m,050.

Une copie dans le même sens et dans les mêmes dimensions que l'original se distingue de celui-ci par l'absence du monogramme de Marc-Antoine à droite, auprès du pied de la croix.

70. *Saint Sébastien.*

B. 165. — Pass. 96. — Ottl. 96. — Hauteur : 0m,084. Largeur : 0m,054.

Par l'élégance des formes du personnage représenté comme par la souplesse du modelé dans toutes les parties de la figure, cette pièce est une des plus remarquables parmi celles dont se composent les diverses suites auxquelles on a donné le nom collectif de « petits saints ». On ne saurait douter qu'elle soit tout entière de la main de Marc-Antoine et, à ce titre, elle mérite une place à part dans l'ensemble de ces petites planches gravées souvent, nous l'avons dit, soit avec la participation plus ou moins prolongée du maître, soit seulement sous sa direction.

71. *Saint Sébastien.*

B. 166. — Pass. 97. — Ottl. 97. — Hauteur : 0m,082. Largeur : 0m,048.

L'absence de la marque de Marc-Antoine sur une copie dans le même sens que l'original rend cette copie facilement reconnaissable. Une autre copie, gravée par Jean de Gourmont, porte le monogramme de cet artiste inscrit un peu vers la gauche, au-dessous du pied gauche de saint Sébastien. Enfin une troisième copie, — et celle-ci sans marque comme la première, — reproduit la pièce originale en contre-partie.

72. *Sainte Agathe.*

B. 170. — Pass. 101. — Ottl. 100. — Hauteur : 0m,082. Largeur : 0m,048.

Bartsch ne mentionne qu'une copie, et une copie en contre-partie de cette pièce. Il en existe pourtant une dans le même sens que l'original. Elle porte, comme celui-ci, le monogramme de Marc-Antoine ; mais elle offre, entre autres signes distinctifs, cette particularité que, dans les cheveux flottants de la sainte, l'extrémité de la seconde mèche à partir de l'épaule gauche vient presque toucher au tronc d'arbre qui s'élève de ce côté, tandis que sur l'estampe originale c'est la troisième mèche seulement qui se prolonge ainsi.

73. *Saint Vincent.*

B. 157. — Pass. 88. — Ottl. 88. — Hauteur : 0m,082. Largeur : 0m,050.

Bartsch, Ottley et M. Passavant ont donné le nom de « saint Laurent », au jeune diacre que cette estampe représente. Or nous avons fait remarquer plus haut, à propos d'une autre pièce également intitulée *Saint Laurent* par les mêmes érudits (voy. le n° 39 de notre catalogue), que Marc-Antoine ayant déjà gravé un *Saint Laurent* pour la suite des « petits saints » (voy. le n° 38), il était peu vraisemblable qu'il eût, en lui donnant la même destination, gravé une seconde fois l'image de ce saint. A plus forte raison nous paraîtrait-il difficile d'admettre qu'il l'eût gravée une troisième fois, et c'est pourquoi nous croyons pouvoir substituer le nom de saint Vincent à celui de saint Laurent attribué au personnage figuré ici. Comme saint Laurent, saint Vincent était diacre; comme lui, il a enduré le supplice du gril. Cet instrument de torture sur lequel le jeune saint représenté par Marc-Antoine pose la main gauche, la palme du martyre qu'il tient de la main droite, enfin la dalmatique dont il est revêtu, expliquent suffisamment et nous paraissent justifier la nouvelle désignation que nous proposons.



SAINTE AGATHE.

L'attitude générale de la figure ne laisse pas de rappeler l'aspect que présente la statue d'Apollon placée par Raphael dans sa fresque de l'*École d'Athènes* et reproduite par Marc-Antoine lui-même dans une planche mentionnée plus loin sous le n° 107.

74. *Saint Antoine, ermite.*

B. 141. — Pass. 72. — Ottl. 72. — Hauteur : 0m,082. Largeur : 0m,050.

« Cette estampe, quoique assez bien gravée, dit Bartsch (t. XIV, p. 126), ne nous paraît pourtant pas être de Marc-Antoine. » Nous ne nous expliquons pas l'opinion émise par le savant iconographe. Le *Saint Antoine* nous semble au contraire une des pièces les plus authentiques de la série des « petits saints », tant, au point de vue du faire, nous y trouvons d'analogie avec la plupart des œuvres du maître et, particulièrement, avec les vignettes, mythologiques ou autres, gravées par lui pour l'*illustration* des livres.

Outre une copie en contre-partie, il existe de cette pièce une copie dans le même sens que l'original, mais sans le monogramme. Cette copie, d'ailleurs habilement faite, diffère du modèle :

1° Par la forme de l'ombre portée sur le sol qui, à partir du petit doigt du pied

droit, s'étend dans la direction du pilier, à gauche. Dans l'original, cette ombre, nettement oblique, arrive jusqu'à l'angle du pilier; dans la copie, elle n'a qu'une forme indécise et va rejoindre, par des points disposés presque circulairement, la face intérieure de ce pilier, à quelque distance de l'angle.

2° Par la forme de l'ombre portée sur le sol à partir de l'orteil du pied droit du saint jusqu'à la patte du porc. La forme de cette ombre est mollement indiquée dans la copie, tandis qu'elle a dans l'original une extrême précision.

3° Par l'espace compris entre l'auréole du saint et le trait carré supérieur de la planche. Cet espace, dans la copie, est à peu près d'un millimètre, tandis que, dans l'original, le contour de l'auréole touche presque au trait carré.

75. *Saint Jérôme.*

B. 152. — Pass. 83. — Ottl. 83. — Hauteur : 0m,083. Largeur : 0,050.

Une copie, gravée dans le même sens et dans les mêmes dimensions que l'original, se distingue de celui-ci par le point de la main du saint où aboutit la ligne extérieure des rochers. Dans la pièce gravée par Marc-Antoine, cette ligne est perpendiculaire au pouce de la main gauche de saint Jérôme, tandis que dans la copie elle est reportée un peu plus à droite et vient tomber près de l'extrémité de l'index.

M. Robert-Dumesnil (*le Peintre-Graveur français*, t. V, p. 15) a décrit cette copie dans son catalogue des œuvres gravées par Jean Duvet.

76. *Saint Bernard.*

B. 144. — Pass. 75. — Ottl. 75. — Hauteur : 0m,082. Largeur : 0,m050.

Des deux copies dans le même sens qui existent de cette pièce, l'une est facilement reconnaissable puisqu'elle ne porte pas, comme l'original, le monogramme du maître : dans l'autre, il est vrai, ce monogramme est reproduit, ainsi que le nom du saint, mais le travail est partout sensiblement plus sec et ne permet guère de méprise aux regards quelque peu familiarisés avec le faire de Marc-Antoine.

77. *Saint François d'Assise.*

B. 148. — Pass. 79. — Ottl. 79. — Haut : 0m,085. Largeur : 0m,055.

Outre une copie en contre-partie très habilement faite, il existe de cette pièce une copie dans le même sens que l'original et avec la marque de Marc-Antoine. On la reconnaît aux cassures du rocher dans le haut de la planche, à gauche. Ces cassures, dans la copie, sont figurées par une série de tailles dessinant, à l'intérieur, une forme claire, relativement large et à peu près circulaire, tandis que dans l'original cet espace clair est à la fois plus petit et entouré des deux côtés, outre les tailles horizontales, de traits verticaux que le graveur de la copie a négligé de reproduire.

78. *Saint Roch.*

B. 164. — Pass. 95. — Ottl. 95. — Hauteur : 0^{m},085. Largeur : 0^{m},055.

Une copie dans le même sens que l'original et avec le monogramme du maître est, dans toutes ses parties, d'une exécution si faible que, même au premier aspect, il est impossible de la confondre avec la pièce gravée par Marc-Antoine.

79. *Saint Roch.*

B. 163. — Pass. 94. — Ottl. 94. — Hauteur : 0^{m},068. Largeur : 0^{m},043.

Les raisons qui ne nous ont pas permis d'admettre, avec Bartsch et M. Passavant, que Marc-Antoine ait gravé plusieurs fois l'image de saint Laurent (voy. ci-dessus n° 39) pour la série des « petits saints », devraient, à ce qu'il semble, être également invoquées ici. Toutefois, nous ferons remarquer que la petite pièce dont nous avons à nous occuper étant de dimensions plus restreintes que celles des « petits saints » en général, il se pourrait qu'elle n'appartînt pas à cette série. Dès lors, il n'y aurait plus lieu de s'étonner que Marc-Antoine, après avoir donné à saint Roch une place parmi ses « petits saints », eût représenté de nouveau le même personnage pour le faire figurer ailleurs. Nous n'en avons pas moins cru devoir mentionner la pièce dont il s'agit à la suite de celles que nous venons de décrire parce que, malgré l'exiguïté de ses dimensions, elle a plus d'analogie avec elles qu'avec les autres estampes du maître qui représentent des saints dans différents formats.

Une copie de cette petite pièce a été gravée par un anonyme, dans les mêmes dimensions. Bartsch, qui l'a mentionnée, y relève, comme signe distinctif, le contour de l'auréole apparaissant à droite seulement entre le croc du bâton de pèlerin et l'espèce d'anneau qui entoure ce bâton, tandis que, dans l'original, le contour de l'auréole descend au-dessous de cet anneau et touche presque à l'épaule gauche du saint. Cela est vrai; mais il existe une autre copie que l'on distinguera peut-être plus vite et plus facilement de la pièce originale en comparant dans l'une et dans l'autre les branches de l'arbre dont la première, à gauche, se dessine, dans la copie, au-dessus et à une certaine distance de l'extrémité supérieure du bâton, au lieu d'être, comme dans le modèle, placée exactement à la hauteur de l'extrémité de la pointe du croc de ce bâton, — ou, mieux encore, en remarquant que là où Marc-Antoine avait très sensiblement rapproché les pieds de saint Roch du trait carré inférieur, le copiste a laissé un certain espace entre les pieds du personnage et le trait dont il s'agit, et, par conséquent, augmenté d'autant la hauteur de la planche : augmentation d'ailleurs qu'il a fait également subir à la partie supérieure de la composition, si bien que la hauteur de cette seconde copie est en réalité de 0^{m},073, au lieu des 0^{m},068 que mesure l'estampe originale.

80. *Saint Roch.*

B. 162. — Pass. 93. — Ottl. 93. — Hauteur : 0^{m},084. Largeur : 0^{m},051.

La figure représentée ici a des dimensions telles qu'elle occupe presque toute la

hauteur et toute la largeur de la planche. Par là, elle diffère assez des autres figures dont se compose la suite des *Petits Saints* pour qu'il semble convenable, au premier aspect, de ne pas la comprendre dans cette série spéciale. Toutefois, l'analogie qu'elle présente, à ces dimensions près, avec les caractères propres aux « petits saints » en général, le goût dans lequel elle est composée et traitée, nous ont paru autoriser un rapprochement qui, d'ailleurs, ne saurait compromettre la signification particulière de l'œuvre en cause, ni les mérites qu'elle peut comporter.

81. *Saint Bernardin de Sienne.*

B. 145. — Pass. 76. — Ottl. 76. — Hauteur : 0m,093. Largeur : 0m,055.

Le monogramme du nom de Jésus, le *Chrisme* inscrit au centre de l'ostensoir ou monstrance que le personnage, représenté ici, supporte de la main gauche, est l'attribut ordinaire de saint Bernardin de Sienne. A ce titre, nous nous croyons autorisé à penser que la petite pièce gravée par Marc-Antoine est dédiée à la mémoire du saint promoteur de la réforme dite l' « Observance ». Bartsch toutefois, et, après lui, Ottley et M. Passavant ont voulu voir dans cette estampe l'image d'un autre religieux franciscain, Jean de Capistran, un des principaux disciples de saint Bernardin de Sienne et l'héroïque défenseur de Belgrade contre les troupes de Mahomet II ; mais, comme nous aurons l'occasion de le faire remarquer plus loin (voy. n° 90), le monogramme du nom de Jésus, là où saint Jean de Capistran est représenté, trouve invariablement sa place sur l'étendard que porte le saint. Toutes les peintures, au contraire, toutes les gravures consacrées à saint Bernardin, — depuis les tableaux ou les fresques de Sano di Pietro jusqu'à l'estampe en criblé dite *de 1454*, — nous montrent le nom de Jésus placé, au centre d'un disque qu'entourent des flammes ou des rayons, soit directement dans la main du saint, soit, comme ici, dans un ostensoir qu'il porte. Marc-Antoine lui-même, dans l'estampe inscrite sous le n° 90, n'a pas manqué de se conformer en cela à la tradition.

82. *La Mort.*

B. 184. — Pass. 115. — Ottl. 114. — Hauteur : 0m,085. Largeur : 0m,055.

Cette pièce, que Bartsch et M. Passavant ont comprise dans la série des « petits saints », semble, en effet, devoir y trouver place, en raison de ses dimensions et des caractères de l'exécution même. Nous croyons donc à propos de la mentionner ici et d'en faire, en quelque sorte, l'épilogue de la longue série que nous avons décrite sous les numéros qui précèdent.

Une copie, portant la marque du maître, se reconnaît à la forme du genou droit. Ce genou dans la copie est très sommairement indiqué, tandis que les articulations en sont dans l'original dessinées avec précision.

FIN DES DIVERSES SÉRIES COMPOSANT L'ENSEMBLE DES « PETITS SAINTS ».

83. *Saint Jean-Baptiste.*

B. 99. — Pass. 43. — Ottl. 52. — Hauteur : 0m,105. Largeur : 0m,060.

Bartsch et, après lui, M. Passavant ont attribué à Francia, sans grande vraisemblance à notre avis, le dessin pris par le graveur pour modèle. En outre, Bartsch mentionne une copie que nous n'avons jamais eue sous les yeux, mais que l'on reconnaît, dit-il, aux signes suivants : « Le petit rond, de la forme d'une prunelle, qui, dans l'original, se voit vers le haut du tronc, près de l'index de la main du saint, ne se retrouve pas dans la copie, et la branche supérieure de l'arbre est fourchue, tandis qu'elle ne l'est pas dans l'original. »

Le *Saint Jean-Baptiste* gravé par Marc-Antoine est une des œuvres du maître qu'on a le plus rarement l'occasion de rencontrer.

84. *La Prédication de saint Paul, à Athènes.*

B. 44. — Pass. 17. — Ottl. 23. — Hauteur : 0m,265. Largeur : 0m,349. (Voy. la planche, 1re partie, page 33.)

L'estampe de Marc-Antoine est la reproduction d'un des célèbres cartons de Raphael conservés aujourd'hui à Londres au musée de South Kensington et que le maître avait faits, par ordre de Léon X, pour servir de modèles aux tapisseries destinées à la décoration de la chapelle Sixtine. Néanmoins, certaines différences de détail entre le carton représentant la *Prédication de saint Paul* et la gravure donnent lieu de penser que celle-ci fut exécutée, non pas directement d'après l'œuvre définitive de Raphael, mais d'après un dessin qu'il aurait, suivant sa coutume, préalablement tracé. En tout cas, ce dessin ne peut être celui que possède le musée du Louvre, dessin dont Caylus a gravé un fac-similé en inscrivant au-dessous le nom de Raphael, et qui n'est, en réalité, qu'une copie. Il n'existe aujourd'hui, à notre connaissance, d'autres dessins de Raphael pour le *Saint Paul à Athènes* que quelques études partielles au crayon rouge, conservées à Florence dans la collection du musée des Offices.

La planche de Marc-Antoine n'a pu être gravée au plus tôt qu'en 1515, puisque c'est dans le cours de cette année seulement que Raphael entreprit, pour la terminer vers la fin de l'année suivante, la tâche que Léon X lui avait confiée en vue des embellissements de la Sixtine. Marc-Antoine, à cette époque, était dans toute la force de son talent ; aussi le *Saint Paul à Athènes* passe-t-il, à juste titre, pour un de ses plus beaux ouvrages et n'a-t-il pas cessé, depuis plus de trois siècles, d'être universellement recherché.

Parmi les copies qui en ont été faites, au temps même de Marc-Antoine ou peu d'années après lui, nous nous contenterons de citer comme les moins défectueuses :

1° Une copie plus rare aujourd'hui qu'aucune autre, et qui sans être, à proprement parler, trompeuse, est cependant assez habilement exécutée pour produire peut-être, au premier aspect, quelque illusion. Elle diffère d'ailleurs de l'original en ce que la tablette sans le monogramme y est contiguë au trait carré, tandis que dans la planche

gravée par Marc-Antoine un espace vide se trouve entre ce trait et la tablette. En outre, le copiste a omis de reproduire les deux lignes à angle droit tracées par le burin de Marc-Antoine sur le piédestal de la statue de Mars et servant à indiquer un champ un peu en retraite sur la surface de ce piédestal, en sorte que dans la copie celui-ci apparait entièrement nu.

2° Une copie plus faiblement dessinée et gravée que la précédente, et d'ailleurs facilement reconnaissable puisque, outre l'omission des deux lignes sur le piédestal comme dans la copie ci-dessus mentionnée, on y remarque aussi celle de la tablette, et que, de plus, on lit ces mots : *Jacobus Marchucci Exc.* dans un compartiment du pavement de la plate-forme, au-dessous et à quelque distance de la figure de saint Paul.

85. *Martyre de saint Laurent.*

B. 104. — Pass. 46. — Ottl. 55. — Hauteur : 0m,443. Largeur : 0m,580. (Voy. la planche, 1re partie, page 53.)

Cette planche, la plus grande de toutes celles qui composent l'œuvre de Marc-Antoine, est aussi une des dernières que le maître ait produites. Il la grava d'après un dessin de Baccio Bandinelli, — dessin conservé aujourd'hui dans le cabinet de Munich, — pour reconnaître, dit-on, le service que lui avait rendu le sculpteur florentin en obtenant du pape Clément VII la remise de la peine à laquelle celui-ci avait condamné le graveur des sujets obscènes dessinés par Jules Romain et publiés sous le titre de : *I Modi.* (Voy. la notice qui précède ce catalogue.)

Vasari, toutefois, rapporte (*Vita di Marcantonio ed altri*) que Marc-Antoine avait commencé de travailler à cette planche avant l'époque où il fut incarcéré, et que, une fois sorti de prison, il ne fit que la reprendre pour la terminer. Quoi qu'il en soit, il l'avait achevée avant le siège de Rome, par conséquent avant le mois de mai de l'année 1527.

Malgré l'emphase et le pédantisme du style dans le dessin qui a servi de modèle, malgré l'ordonnance si ouvertement théâtrale de la composition, le *Martyre de saint Laurent* est une des planches de Marc-Antoine les plus célèbres et les plus généralement recherchées. Sans doute, l'extrême rareté des épreuves (de celles surtout qui ont été tirées avant la retouche que nous indiquerons plus bas) est pour beaucoup dans le prix exceptionnel qu'on y attache ; mais la renommée du *Saint Laurent* s'explique aussi et se justifie par l'insigne habileté dont le graveur a fait preuve dans l'exécution de son travail. En raison même des caractères défectueux du modèle, la planche dont il s'agit n'est pas la plus digne d'admiration, la plus belle, à proprement parler, qu'il ait produite ; c'est, du moins, une de celles où il a le mieux montré, au point de vue scientifique en quelque sorte, la force et la certitude de son talent.

Les épreuves du *Martyre de saint Laurent* se rencontrent dans deux états différents :

Premier état. — Avec deux fourches dans les mains du bourreau debout, à gauche, auprès du gril sur lequel est saint Laurent.

Deuxième état. — Avec une seule fourche tenue par ce même bourreau, c'est-à-dire après la suppression de la fourche placée dans la main droite ; suppression d'ailleurs assez négligemment opérée, puisque quelque chose des contours primitifs subsiste encore là où a passé le grattoir, — et avec le prolongement, en avant du corps jusqu'à la main droite, du manche de la fourche que tient la main gauche.

Outre plusieurs copies en contre-partie ou dans des dimensions plus petites que les dimensions de l'estampe originale, — entre autres une très mauvaise petite copie que Duchesne a cru, bien à tort, devoir classer parmi les nielles (*Essai*, n° 175), — les nombreuses copies gravées au xvie siècle, dans le même sens que l'œuvre de Marc-Antoine, prouvent l'importance attribuée dès les premiers temps à celle-ci. Parmi ces copies, nous ne mentionnerons que les deux suivantes, les autres, — et particulièrement celle que Bartsch croit de la main de Giulio Sanuti, — étant si manifestement défectueuses qu'il serait impossible, même aux yeux les moins exercés, de les confondre avec l'original :

1° Copie anonyme dans laquelle les mots BACCIVS BRANDIN. INVEN et le monogramme de Marc-Antoine se trouvent entre le pied gauche de saint Laurent et le trait carré du bas, au lieu d'être, comme dans le modèle, inscrits beaucoup plus à gauche, à côté du tertre sur lequel s'agenouille un des bourreaux placés au premier plan.

2° Copie par Diana Ghisi. Elle offre, quant à la place qu'occupent le nom de Baccio Bandinelli et le monogramme de Marc-Antoine, la même particularité que la copie précédente; mais elle a, de plus que celle-ci, une inscription placée au bas de la planche, dans le coin, à gauche, et contenant une dédicace en six lignes : *All' Illmo et R^{mo} Monsig^{r} M. Car^{l} de Medici*, etc., 1582. Il existe toutefois quelques épreuves de cette copie avant l'inscription dont nous venons de parler.

Quant à une copie dans le haut de laquelle on lit une inscription espagnole en six lignes suivie de ces mots : *En Paris por Iuan le Clerc*, il ne convient de la citer ici que pour mémoire, cette copie, d'ailleurs très habilement exécutée, étant gravée en bois et ne pouvant, par conséquent, même à première vue, être confondue avec l'estampe de Marc-Antoine.

86. *Saint Sébastien.*

B. 109. — Pass. 47. — Ottl. 56. — Hauteur : 0^{m},175. Largeur : 0^{m},112.

Bartsch attribue le dessin d'après lequel cette planche a été gravée soit à Francia, soit à Mantegna. M. Passavant n'hésite pas à reconnaitre ici le style du second de ces deux maîtres. Nous inclinons à partager cet avis, bien que nous ne retrouvions qu'assez peu dans l'indication de certains accessoires, — des détails de la végétation, par exemple, — la délicatesse qui caractérise le goût et la manière habituels du maître padouan. Il serait possible, d'ailleurs, que ces accessoires eussent été ajoutés par le graveur lui-même et que la part de Mantegna dans l'ensemble de la composition se réduisit, en réalité, au dessin de la figure. Quoi qu'il en soit, l'exécution de la planche

représentant saint Sébastien nous semble avoir précédé d'assez peu celle de la planche intitulée : *Mars, Vénus et l'Amour.* (Voy. nº 119.) Or, la seconde de ces deux estampes porte la date 1508; c'est donc probablement vers le commencement de cette même année que la première aura été faite.

Nous n'avons jamais eu l'occasion de constater dans les épreuves, d'ailleurs extrêmement rares, de cette planche, des différences pouvant, à vrai dire, constituer deux états; mais il ne sera pas superflu d'indiquer une « remarque » qui permet du moins de distinguer des dernières épreuves les épreuves primitivement tirées. Dans celles-ci, un faux contour, originairement tracé par le graveur pour dessiner le mollet et le bas de la jambe droite du saint, se voit distinctement sur la partie claire de la colonne; dans les épreuves plus récentes, les traces de ce faux contour, de ce « repentir », pour employer le terme usité en pareil cas, ont presque complètement disparu.

Il n'existe, à notre connaissance, aucune copie de ce *Saint Sébastien.*

87. *Saint Jérôme, à genoux.*

B. 101. — Pass. 44. — Ottl. 53. — Hauteur : 0m,138. Largeur : 0m,114.

Quelque belle que soit cette figure au double point de vue des formes et de l'expression, nous ne saurions y reconnaître avec Bartsch la reproduction d'une œuvre de Raphael. Le style de l'ensemble, et particulièrement l'agencement des draperies, n'ont rien qui rappelle le goût et la manière accoutumée du maître. En revanche, la gravure même révèle clairement la main qui l'a exécutée, et, bien que le *Saint Jérôme* ne porte pas le monogramme de Marc-Antoine, il n'est guère, parmi les ouvrages dus à celui-ci, de pièce dont l'origine soit moins équivoque. Les belles épreuves, très rares d'ailleurs, de cette planche sont des spécimens achevés du genre de talent propre à Marc-Antoine, et, si ce talent se montre avec plus d'éclat dans des travaux plus vastes ou plus compliqués, nulle part mieux qu'ici il ne laisse deviner ce qu'il comporte de science solide et de force.

La seule copie que nous connaissions de cette pièce — du moins la seule copie au burin, Strutt en ayant fait une à l'aqua-tinte pour son livre *A biographical dictionary*, t. II, — est une très faible reproduction en contre-partie, gravée avec des changements dans l'arbre et dans les terrains par un anonyme du XVIe siècle.

88. *Saint Jérôme, assis.*

B. 102. — Pass. 45. — Ottl. 54. — Hauteur : 0m,143. Largeur : 0m,185.

On donne à cette pièce le nom de « saint Jérôme au petit lion », pour la distinguer de celle que nous avons inscrite sous le numéro précédent, et dans laquelle se trouve également un lion, fort mal représenté, il est vrai, — comme il arrive ordinairement pour des images d'animaux tracées par des artistes du XVIe siècle, — mais néanmoins plus acceptable que la contrefaçon presque ridicule de la réalité, ou plutôt des types héraldiques, que l'on voit ici.

La disposition du fond, qui rappelle beaucoup le goût et les procédés habituels de



SAINT SÉBASTIEN.

Giulio Campagnola, et surtout les caractères de la figure tout entière de saint Jérôme, depuis la forme de la coiffure et de la barbe jusqu'à l'ajustement de la draperie qui recouvre la poitrine et le haut des jambes, — tout autorise à penser que le dessin reproduit ici par Marc-Antoine est l'œuvre d'un peintre vénitien. C'est donc bien à tort, selon nous, que Bartsch dit de cette pièce qu'elle a été « gravée d'après Raphael ». S'il fallait absolument indiquer un nom propre, n'est-ce pas celui de Jean Bellin ou, avec plus de vraisemblance encore, le nom d'un de ses élèves qu'il conviendrait de proposer?

A défaut d'une copie de cette pièce dans le même sens que l'original, nous citerons la copie en contre-partie qu'en a faite Augustin Vénitien, avec cette différence toutefois que, dans la copie, la tête du saint est surmontée d'une auréole et que la forme de la barbe a été changée.

89. *Saint Georges.*

B. 98. — Pass. 42. — Ottl. 51. — Hauteur : 0^{m},221. Largeur : 0^{m},301.

On sait que dans les tableaux consacrés par les artistes des diverses époques à la gloire de saint Georges, la femme que l'on voit auprès de lui personnifie la Cappadoce attendant du saint sa délivrance, c'est à-dire sa conversion au christianisme. Toutefois, elle est ordinairement représentée au second plan et dans l'attitude de la prière; ici, Marc-Antoine, — car c'est lui sans doute qui est l'auteur de la composition qu'il a gravée, — lui a donné une place et un rôle tout différents ; mais il ne suit pas de là que cette composition fasse beaucoup d'honneur à l'imagination de l'artiste. Elle prouve, au contraire, que de ce côté celui-ci était assez à court de ressources. Sans parler de ce qu'il y a de négatif ou de puéril dans les intentions qu'expriment les figures, rien ne ressemble moins à des témoignages d'invention que l'ordonnance et les détails du paysage servant de fond à la scène, détails fort contraires à l'esprit du sujet et empruntés un peu partout.

En revanche, quelque imparfaite qu'elle soit encore à certains égards, l'exécution de cette planche annonce déjà l'habileté prochaine du graveur et le grand goût qui distinguera sa manière d'interpréter la forme. La tête de saint Georges est dessinée avec un ample sentiment de la beauté ; la jambe droite et le pied du saint, les bras nus de la femme qui figure la Cappadoce, sont modelés avec une largeur et une souplesse dont on ne trouve pas, à beaucoup près, des exemples aussi concluants dans les travaux des graveurs italiens antérieurs. En un mot, quoiqu'elle appartienne à la jeunesse de Marc-Antoine et que l'on puisse y relever plus d'une trace d'inexpérience, l'estampe représentant saint Georges est déjà l'œuvre d'un maître. Au reste, c'est apparemment ce que pensait Marc-Antoine lui-même, puisqu'il a cru devoir inscrire au bas de sa planche, en gros caractères, son nom presque entier ou, tout au moins, assez peu abrégé pour qu'il fût aisément reconnaissable : MAR. ANT. ; fait unique dans la vie du graveur, toutes les autres pièces dont il a jugé à propos de se déclarer l'auteur ne portant rien de plus que son monogramme ou même, simplement, sa tablette.

90. *Saint François d'Assise, saint Antoine de Padoue et saint Bernardin de Sienne.*



B. 110. — Pass. 48. — Ottl. 57. — Hauteur : 0m,220. Largeur : 0m,173.



SAINT JÉRÔME.

Un des trois saints franciscains représentés ici, celui que l'on voit à droite en face de saint Antoine de Padoue, est désigné par Bartsch, par M. Passavant et par Ottley sous le nom de *Saint Jean de Capistran.* On peut douter toutefois que la dénomination soit exacte. Né en 1385, Jean de Capistran, il est vrai, mourut en 1456, par conséquent environ un demi-siècle avant l'époque où Marc-Antoine aurait gravé son image ; mais comment l'artiste aurait-il représenté avec les attributs de la sainteté un homme dont la mémoire n'avait pas encore été officiellement proposée à la vénération des fidèles ?

Jean de Capistran ne fut béatifié qu'en 1690, canonisé qu'en 1724, sous le pontificat de Benoît XIII ; il est donc au moins probable que Marc-Antoine ne se serait pas avisé de devancer sur ce point les jugements de l'Église. En outre, si le monogramme du nom de Jésus que le saint franciscain représenté ici supporte de la main gauche, si cet attribut symbolique se voit ordinairement dans les images peintes ou gravées de Jean de Capistran, ce n'est qu'à la condition de figurer sur un drapeau, en souvenir de la défense de Belgrade à laquelle Jean de Capistran avait héroïquement participé.

Par tous ces motifs, nous nous croyons autorisé à ne pas accepter le nom sous lequel on a coutume de désigner le troisième des personnages groupés dans l'estampe dont il s'agit et à y substituer le nom, beaucoup plus admissible à tous égards, de saint Bernardin de Sienne. Outre les arguments qu'on pourrait à ce sujet tirer de la chronologie aussi bien que de la symbolique, on en trouverait un non moins concluant dans le caractère que le graveur a donné à la tête du saint ; caractère conforme au type consacré par les peintres siennois qui nous ont laissé des images de saint Bernardin, par Sano di Pietro entre autres. Enfin, les tableaux sont nombreux où la figure de saint Bernardin sert en quelque sorte de pendant, comme ici, à celle de saint Antoine de Padoue. Pour ne citer que cet exemple, c'est ainsi que Bonvicino les a représentées l'une et l'autre dans un tableau conservé aujourd'hui au musée du Louvre.

La pièce gravée par Marc-Antoine est évidemment une des œuvres de sa jeunesse ; elle semble toutefois appartenir à une époque un peu postérieure à celle des premiers essais.

B. M.

91. *Le Martyre de sainte Cécile.*

B. 117. — Pass. 52. — Ottl. 61. — Hauteur : 0m,237. Largeur : 0m,405.

Sd. 17. II. 1923.

Vasari, en citant cette estampe comme une des plus belles que Marc-Antoine ait produites, dit qu'elle représente la *Mort de sainte Félicité*. Bartsch, à son tour, l'a désignée sous le même titre, et jusqu'au jour où M. Passavant s'avisa de reconnaître le martyre de sainte Cécile dans ce prétendu martyre de sainte Félicité (*Raphael d'Urbin et son père*, t. II, p. 227), personne n'avait songé à élever même un doute sur la justesse de la dénomination usitée. L'ordonnance de la scène cependant, les personnages qui y figurent, le genre de supplice qu'endure la sainte, tout concourt à démontrer l'erreur qui s'était accréditée sur la foi de Vasari.

Sainte Félicité, veuve d'un grand personnage romain, martyrisée avec ses sept fils, avait eu, comme eux, la tête tranchée ; or, l'estampe de Marc-Antoine nous montre seulement deux corps de jeunes gens décapités et, au lieu d'une matrone frappée par le glaive du bourreau, une jeune femme placée dans une chaudière au-dessous de laquelle flambe le feu d'un bûcher. La légende de sainte Cécile, au contraire, rapporte (voy. les *Petits Bollandistes*, t. XIII, p. 559) que le préfet de Rome, Almachius, avait condamné la jeune sainte à périr dans une étuve entourée de flammes et que, ayant miraculeusement échappé à la mort par le feu, sainte Cécile n'eut la tête tranchée qu'après que Valérien, son mari, et Tiburce, son beau-frère, eurent subi le même supplice.

Les deux têtes coupées qu'on voit dans l'estampe aux mains des bourreaux sont celles de ces deux jeunes chrétiens. Par un anachronisme qui s'explique, l'artiste, auteur de la composition, a volontairement confondu le moment où sainte Cécile a triomphé de la première épreuve avec celui où le sang des deux complices de sa foi vient d'être répandu ; mais il n'en demeure pas moins vrai que l'héroïne de la scène est bien sainte Cécile et que toute autre qu'elle n'aurait ici ni sa raison d'être, ni sa place.

La destination même de l'œuvre que Marc-Antoine a reproduite et le lieu où cette œuvre était placée suffiraient, au reste, pour démentir l'assertion de Vasari. La scène que celui-ci appelle le *Martyre de sainte Félicité* avait été peinte à fresque par Raphael ou, tout au moins, sous sa direction par un de ses élèves, pour la décoration de la chapelle de la Magliana, villa papale construite dans la campagne de Rome, sur le terrain même où sainte Cécile avait été martyrisée. Plus tard, lorsque les papes eurent cessé d'habiter cette villa, ils en abandonnèrent la propriété aux religieuses de Sainte-Cécile *in Trastevere*. Il y a donc eu à toutes les époques des motifs pour que la mémoire de sainte Cécile fût en honneur à la Magliana, tandis que rien ne pouvait, que nous sachions, y recommander à une vénération particulière les souvenirs de sainte Félicité. Enfin, ce qui prouve que, même au temps de Vasari, on ne se méprenait pas sur la signification de la scène dont il s'agit, c'est qu'une gravure en bois du XVIe siècle, reproduisant cette scène, porte ces mots : MARTĨVM. S. CECILIE.

Il ne suit pas des observations qui précèdent que Marc-Antoine ait directement gravé sa planche d'après la fresque de la Magliana. Comme d'ordinaire, il aura sans doute pris pour modèle un de ces dessins dans lesquels Raphael indiquait les intentions et les formes que son pinceau ou celui de ses aides devait développer ensuite sur une muraille ou sur un panneau. Peut-être même pourrait-on reconnaître l'original de la gravure de Marc-Antoine dans un dessin, malheureusement fort retouché, qui fait partie des collections conservées dans le Cabinet des estampes, à Dresde. En tout cas, et quelques altérations qu'il ait subies, ce dessin semblerait plus digne de la haute origine qu'on lui suppose qu'un autre dessin sur le même sujet, également attribué à Raphael, qui se trouve dans la Collection Albertine, à Vienne.

Baldinucci (*Notizie de' professori del disegno*, t. II, p. 188) prétend que la réputation de Marc-Antoine et le succès commercial de ses ouvrages datent de l'époque où il eut publié l'estampe que l'écrivain florentin désigne d'ailleurs, à l'exemple de Vasari, sous le titre de « Sainte Félicité ». Il résulterait de là que la pièce en question aurait été gravée par Marc-Antoine peu après son arrivée à Rome; c'est le contraire qui est la vérité. Le prétendu « Martyre de sainte Félicité » n'a pu être gravé qu'en 1518 au plus tôt, puisque la composition que cette estampe reproduit n'a été tracée par Raphael que dans le cours de cette année.

Peu d'estampes du maître ont été, au moins au XVIe siècle, copiées autant de fois que l'a été celle-ci. Non seulement il existe d'après le *Martyre de sainte Cécile* des copies de l'époque gravées en bois et plusieurs copies au burin en contre-partie gravées soit dans les mêmes dimensions que le modèle, soit dans des dimensions plus petites, comme celle qu'Étienne Delaune a laissée; mais, à ne tenir compte que des imitations

plus ou moins exactes faites à la fois dans le sens et dans les dimensions du modèle, on en trouverait jusqu'à six sorties de la main de graveurs italiens. Ce sont :

1° Une copie assez faible, reconnaissable à la médiocrité même de l'exécution et, entre autres différences matérielles, à l'absence du monogramme de Marc-Antoine au-dessous des lettres RA. VR. IN. inscrites sur le piédestal de la statue.

2° Une copie avec ce monogramme et cette inscription. Elle est beaucoup plus fidèle, beaucoup mieux exécutée que la précédente; mais on la distinguera facilement de l'original pour peu que l'on examine le paysage servant de fond à la scène. Dans l'estampe de Marc-Antoine, ce fond, un peu en avant des collines indiquées à l'horizon, est orné de fabriques et de petits arbres qui, dans la copie, sont remplacés par les ondulations d'un terrain nu.

3° Une copie portant également le monogramme de Marc-Antoine, avec un seul groupe de fabriques dans le fond, vers la droite, au lieu des deux que présente, à droite et à gauche, l'estampe originale. En outre, dans cette copie, une sorte de tertre s'élève entre les colonnes du portique, là où le burin de Marc-Antoine avait figuré un mur, et l'espace compris entre le trait carré de la planche et la première colonne est demeuré blanc, au lieu d'être, comme dans le modèle, teinté jusque vers le haut de cette colonne.

4° Une autre copie avec le monogramme de Marc-Antoine et les deux groupes de fabriques dans le fond. Pour la distinguer de l'estampe originale, il suffira de remarquer, entre autres différences de détail, les particularités suivantes :

Dans la copie, entre le genou droit du bourreau qui attise le feu en avant de la chaudière et le pied du milieu de cette chaudière, l'ombre portée sur le terrain rentre un peu, au-dessous du bras droit du bourreau, en décrivant une sorte de demi-cercle, tandis que dans l'original elle suit une ligne presque droite. Le degré qui supporte le siège sur lequel le préfet de Rome est assis et les bases des deux colonnes sont teintés au moyen de tailles verticales plus régulières et moins serrées que les tailles creusées aux mêmes places par le burin de Marc-Antoine. Enfin la feuille du haut de la palme que tient l'ange est divisée en deux dans la copie, ce qui semble porter à neuf le nombre de ces feuilles dont huit seulement sont indiquées dans l'original.

5° Une copie médiocre, gravée, à ce qu'il semble, à une époque postérieure à celle des quatre copies ci-dessus mentionnées. Elle porte cette inscription : *Sancta Juliana virgo et martyr ætatis 18 ann.*

6° Une copie plus faible encore, avec cette inscription au bas de la planche : *Veni, sponsa Christi, accipe coronam quam tibi Dominus præparavit in æternum.* Le monogramme de Marc-Antoine ne figure pas sur cette copie, et les lettres RA. VR. IN. y sont remplacées par ces mots : *Rafael. Vrbin. Inventor.*

Nous ne mentionnerons que pour mémoire, — toute confusion avec l'estampe de Marc-Antoine étant en fait impossible, — une copie du XVIIe siècle dans laquelle la figure de sainte Cécile a été remplacée par celle de saint Jean l'Évangéliste. Le copiste a naturellement supprimé ici les têtes coupées de Valérien et de son frère, tout en reproduisant l'attitude et le geste des deux bourreaux, dans la main de l'un desquels il a

mis une lance. Cette transformation du *Martyre de sainte Cécile* en *Martyre de saint Jean* avait au reste été faite, antérieurement à la gravure dont il s'agit, par l'auteur d'une peinture à fresque que l'on voit encore à Rome, dans l'église de San Giovanni a Porta Latina.

92. *Sainte Cécile entourée de quatre saints.*

B. 116. — Pass. 51. — Ottl. 60. — Hauteur : 0^{m},262. Largeur : 0^{m},167.

La *Sainte Cécile* de Marc-Antoine reproduit un dessin exécuté par Raphael à titre d'indication préalable ou, — pour employer le terme consacré, — de « première pensée » de la composition qu'il devait peindre un peu plus tard. C'est ce qui explique les différences très sensibles dans l'ajustement, le geste ou même dans l'attitude des personnages, que l'on remarque entre l'estampe et le célèbre tableau exposé aujourd'hui dans la Pinacothèque de Bologne. Le dessin ayant servi de modèle au graveur est-il celui qui après avoir, au commencement de ce siècle, appartenu à Thomas Lawrence, fait maintenant partie de la collection Dutuit, à Rouen, — ou bien, le dessin, d'un format un peu plus grand, conservé à Vienne dans la collection Albertine ? Nous croyons, quant à nous, qu'il n'y a lieu de reconnaître ni dans l'un ni dans l'autre l'original de la pièce gravée et que ces deux dessins au contraire, quel qu'en soit d'ailleurs le mérite, ont été faits d'après la gravure.

Outre les trois copies en contre-partie de cette pièce que Bartsch a décrites et dont une est attribuée par lui, avec une grande apparence de raison, à Marc de Ravenne, outre une autre copie plus récente, pareillement en contre-partie, au bas de laquelle on lit, à gauche : *Gravé sur le dessin original de Raphael, tiré du Cabinet de M. de Piles*, nous citerons :

Une copie, gravée dans le même sens et dans les mêmes dimensions que l'original, portant le monogramme LG avec la date 1598, ce qui, joint aux présomptions qu'autorisent les caractères mêmes du travail, permet de penser que cette copie est l'œuvre de Léonard Gaultier.

Enfin, nous croyons devoir mentionner la copie en contre-partie d'un fragment de l'estampe de Marc-Antoine, la *gloire* qui en occupe la partie supérieure. Reproduit avec une inexpérience manifeste du burin, mais avec une certaine aisance dans l'indication des formes, dans le dessin proprement dit, ce fragment semble révéler la main d'un peintre qui aurait essayé, une fois par hasard, de faire à peu près acte de graveur. Il ne suit pas de là, tant s'en faut, que ce peintre ait pu être Raphael lui-même, comme l'a supposé un juge très expert pourtant, M. le docteur Waagen, qui avait vu la pièce dont il s'agit dans les collections de la Bibliothèque nationale, à Paris.

93. *Sainte Marguerite.*

B. 118. — Pass. 53. — Ottl. 62. — Hauteur : 0^{m},109. Largeur : 0^{m},79.

Bartsch attribue à Francia le dessin d'après lequel Marc-Antoine a gravé cette

pièce. On serait, à ce qu'il semble, mieux fondé à penser que ce dessin original était l'œuvre d'un artiste vénitien, et d'un artiste secondaire, à moins que, avec M. Passavant, on ne croie devoir rendre Marc-Antoine lui-même responsable de l'invention assez vulgaire de la figure et des incorrections que celle-ci présente, notamment quant à la proportion des bras.

94. *Sainte Catherine d'Alexandrie.*

B. 115. — Pass. 50. — Ottl. 59. — Hauteur : $0,^{m}107$. Largeur : $0^{m},77$.

Il est possible que, comme la pièce inscrite sous le numéro qui précède, cette figure de sainte Catherine ait été gravée par Marc-Antoine d'après son propre dessin. En tout cas, il semble difficile d'admettre l'assertion de Bartsch, qui attribue formellement l'exécution du modèle à Francia. Rien ici ne rappelle le style accoutumé du maître, et nous ne croyons pas que les apparences données à sainte Marguerite justifient davantage le choix fait à ce sujet par M. Passavant du nom de Garofalo.

95. *Sainte Catherine d'Alexandrie et sainte Lucie.*

B. 121. — Ottl. 65. — Hauteur : $0^{m},288$. Largeur : $0^{m},214$.

L'expression de bénignité un peu fade des têtes et le style plutôt soigné que fin des ajustements ne permettent guère de douter que cette pièce, appartenant évidemment à la jeunesse de Marc-Antoine, ait été gravée d'après un dessin de Francia.

Nous ne connaissons pas de copie de cette planche, dont il existe d'ailleurs deux états : le premier sans le monogramme de Marc-Antoine, le second avec ce monogramme gravé sur le terrain à gauche, dans l'angle que forment les deux côtés du trait carré.

III

SUJETS MYTHOLOGIQUES

PIÈCES EN SUITES

96. Les Voussures de la Farnésine : I. *Jupiter et l'Amour.*

B. 342. — Pass. 133. — Ottl. 266. — Hauteur : 0m,308. Largeur : 0m,206.

La scène qu'a reproduite Marc-Antoine et que l'on appelle quelquefois improprement *le Baiser de Ganymède* est une des douze compositions sur l'Histoire de Psyché peintes à fresque par Raphael ou sous sa direction, pour la décoration du palais d'Agostino Chigi, à Rome. Néanmoins, la gravure n'a pas été faite d'après la peinture même. Elle est la copie d'un dessin un peu différent de celle-ci dans les détails, peut-être du dessin qui faisait autrefois partie du cabinet Crozat et que Mariette a mentionné dans son catalogue de cette collection célèbre.

Sauf le *Triomphe de Galatée* que Raphael avait peint à la fin de l'année 1513 ou au commencement de l'année 1514, les peintures de la Farnésine ont été exécutées à une époque très rapprochée de la mort du maître. Le dessin reproduit par Marc-Antoine appartenait vraisemblablement à cette même époque. C'est donc vers 1518 qu'auront dû être gravées la planche représentant *Jupiter et l'Amour* et les planches décrites sous les deux numéros qui suivent.

Il n'existe pas, que nous sachions, de copies proprement dites de ces trois gravures. En Italie, il est vrai, Cherubino Alberti, en France Nicolas Dorigny, François Perrier, plusieurs autres encore, ont publié des estampes sur les mêmes sujets ; mais ces estampes ne sont pas des imitations de celles que Marc-Antoine avait faites. Elles reproduisent les peintures mêmes de la Farnésine et n'ont par conséquent de commun avec les pièces gravées par le maître que les formes générales des scènes représentées.

97. II. *Mercure.*

B. 343. — Pass. 134. — Ottl. 267. — Hauteur : 0m,308. Largeur : 0m,205.

Non seulement cette pièce, d'une authenticité incontestable d'ailleurs, ne porte pas le monogramme de Marc-Antoine, mais elle n'a pas même la tablette figurée au bas de la pièce précédente.

98. III. *L'Amour et les trois Grâces.*

B. 344. — Pass. 135. — Ottl. 268. — Hauteur : 0m,310. Largeur : 0m,208.

Étienne Delaune a gravé, dans des dimensions beaucoup plus petites, une copie en contre-partie de cette pièce.

99. Suite de trois petites pièces : I. *Jupiter.*

B. 253. — Pass. 129. — Ottl. 144. — Hauteur : 0m,077. Largeur : 0m,051.

Cette petite planche et les deux suivantes, que Bartsch et M. Passavant supposent avoir été gravées d'après des dessins de Francia, semblent bien plutôt avoir eu pour modèles des œuvres dessinées par un des élèves de Raphael. Au reste, qu'elles aient eu ou non cette origine, les trois pièces dont il s'agit, — les deux premières surtout, — n'en sont pas moins d'un dessin assez incorrect, d'une exécution assez négligée, et peut-être conviendrait-il de les reléguer dans la classe des estampes douteuses, si çà et là certaines parties ne rappelaient directement le faire de Marc-Antoine. Aucune d'elles d'ailleurs ne porte de marque, et toutes les trois sont gravées presque complètement à l'eau-forte.

100. II. *Mars.*

B. 254. — Pass. 130. — Ottl. 145. — Hauteur : 0m,077. Largeur : 0m,051.

Comme la figure de Jupiter, celle de Mars offre cette particularité singulière qu'elle se dessine sur le blanc d'une « gloire » de forme à peu près ovale, analogue à la *mandorla* dont les figures du Sauveur et de la Vierge sont entourées dans les peintures du XIVe et du XVe siècle ; seulement, ici, les rayons qui s'échappent de cette gloire sont plus minces et plus serrés.

101. III. *Diane.*

B. 255. — Pass. 131. — Ottl. 146. — Hauteur : 0m,077. Largeur : 0m,051.

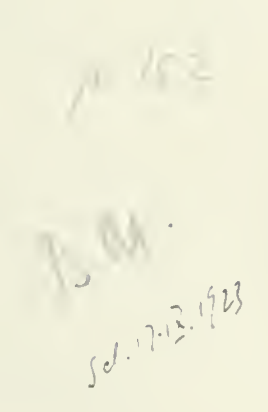
Sans être d'une exécution très châtiée encore, cette petite pièce a cependant plus de correction dans le dessin et plus de solidité dans le travail que n'en ont les deux estampes mentionnées ci-dessus.

SUJETS MYTHOLOGIQUES

PIÈCES ISOLÉES

102. *Neptune apaisant la tempête.*

B. 352. — Pass. 138. — Ottl. 273. — Hauteur : 0m,428. Largeur : 0m,327.



Cette grande estampe, — une des plus importantes par les dimensions et aussi une des plus belles qu'ait laissées Marc-Antoine, — est habituellement désignée sous ce titre : le *Quos ego*, de Virgile. Elle semble avoir été faite pour servir de frontispice à une édition de l'*Énéide*, comme plusieurs autres planches dues à la même main ont été gravées pour l'ornement de divers livres. Nous ne savons toutefois à quelle édition du poème de Virgile elle a pu appartenir, ni même si elle a jamais reçu l'emploi auquel elle parait avoir été originairement destinée. le *Quos ego* de Marc-Antoine ne se trou-



JUPITER ET L'AMOUR.

vant dans aucun des exemplaires de l'*Énéide* imprimés en Italie au XVIe siècle que nous avons eus sous les yeux.

D'après quel modèle Marc-Antoine a-t-il gravé sa planche ? « Il y a, écrivait Mariette à propos de cette estampe, bien de la manière de Jules Romain dans le sujet du milieu », et l'on pourrait ajouter : dans les neuf sujets accessoires disposés en forme d'encadrement. Lomazzo affirme pourtant (*Trattato della pittura*, p. 585) que le tout a été dessiné par Raphael (*dalla felice mano di Raffaello*). La plupart des historiens modernes de l'art se sont ralliés à cette opinion, sauf à constater les emprunts, fort peu déguisés d'ailleurs, faits par l'auteur du dessin à certains monuments antiques, — à un camée entre autres conservé aujourd'hui au musée de Naples et qui nous montre Jupiter s'y prenant pour foudroyer les Géants du haut de son char attelé de quatre chevaux, à peu près comme Neptune, entraîné par ses hippocampes, agit en face de la tempête et sur les flots de la mer en fureur.

Il existe deux états de cette planche : le premier sans le nom de l'éditeur Salamanca, le second avec ce nom inscrit dans le bas de la planche à droite (*Ant. Sal. exc.*), au-dessous de la composition qui représente Didon assise à côté d'Énée et accueillant l'Amour sous la figure d'Ascagne. En outre, la planche, dans le second état, a subi de nombreuses retouches attribuées à Nicolas Beatrizet ou à Francesco Villamena et, quel qu'en soit l'auteur, reconnaissables non seulement à la lourdeur avec laquelle les travaux primitifs ont été repris, mais encore à une multitude de petits points ajoutés, principalement dans la figure de Neptune, aux tailles qui déterminaient le modelé intérieur.

Nous ne connaissons pas de copie reproduisant dans son ensemble la pièce dite le *Quos ego ;* mais plusieurs fragments de cette pièce ont été copiés isolément par des graveurs appartenant au XVIe siècle. Tels sont :

1. Le sujet du milieu, c'est-à-dire *Neptune apaisant la tempête*, reproduit en contre-partie par Giovanni Antonio da Brescia, dont le nom est inscrit en abrégé au bas de la planche (IO. AN. B.).

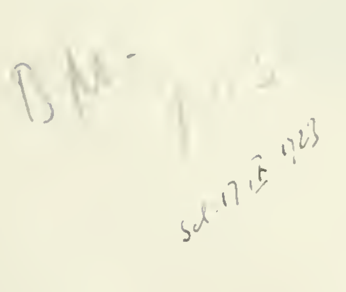
2. La frise du haut, gravée également en contre-partie par le même Antonio da Brescia, dont la signature ainsi tracée : IO. AN. BX., se voit au-dessous du zodiaque.

3. *Énée et Achate devant le temple*, copie par Giulio Bonasone. Cette copie fait partie d'une suite de 154 petites pièces gravées par Bonasone pour l'ouvrage intitulé : *Achillis Bocchii Bonon. Symbolicarum quæstionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*. Bologne, 1555. Elle est dans le même sens que le modèle, mais sa forme est en hauteur, au lieu de la forme oblongue en largeur que présente l'estampe originale.

4. *Énée adressant la parole à ses compagnons*, copie en contre-partie par un graveur anonyme qui pourrait être Antonio da Brescia.

103. *Pallas.*

B. 337. — Pass. 145. — Ottl. 255. — Hauteur : 0m,265. Largeur : 0m,156.



Cette pièce sans marque semble avoir été faite d'après un modèle dessiné par un



L'AMOUR ET LES TROIS GRACES.

D. 78

des élèves de Raphael, — Jules Romain peut-être ou, plus probablement encore, Perino del Vaga. En tout cas, le dessin original n'est certainement pas de Raphael lui-même, comme on l'a quelquefois supposé.

L'estampe de Marc-Antoine a été copiée dans les mêmes dimensions, et avec une singulière habileté, par un graveur anonyme du xvie siècle qui pourrait être Marc de Ravenne. On évitera toutefois les méprises sur les origines des deux pièces en tenant compte des particularités suivantes :

Dans la copie, le pli de la robe, qui, à partir du bas de la tunique, épouse, à quelque distance de la lance, le contour extérieur de la jambe droite, est prolongé au delà du point où il s'arrête dans l'original.

La partie de la robe qui adhère au genou droit est plus détaillée, plus travaillée dans la copie. L'ombre, sur le pied gauche, y est également plus chargée de travaux, tandis que le muscle qui modèle à l'intérieur le haut du bras droit s'y montre moins ressenti qu'il ne l'est dans l'estampe de Marc-Antoine.

Enfin, — différence plus facilement sensible au premier aspect, — le fer qui, dans l'original, termine la lance que tient la déesse n'existe pas dans la copie, où cette lance est, d'un bout à l'autre, devenue un simple bâton.

104. *Apollon, d'après une statue antique.*

B. 333. — Pass. 164. — Ottl. 270. — Hauteur : 0^{m},215. Largeur : 0^{m},140.

Le bras gauche d'Apollon soutient un objet de forme assez équivoque, dans lequel cependant on peut reconnaître la partie inférieure d'une lyre dont le haut aurait été coupé. Un spécimen complet de lyre ainsi disposée, c'est-à-dire ayant, comme ici, une base en saillie sur le corps même de l'instrument, se trouve, entre autres exemples, dans une statue d'*Apollon Lycien* conservée au musée de Naples et reproduite dans le *Musée de sculpture*, de Clarac (t. III, pl. 480), statue qui, d'ailleurs, offre, quant à l'attitude et à l'ajustement, une grande analogie avec celle que Marc-Antoine a gravée.

105. *Apollon, d'après la même statue antique.*

B. 332. — Pass. 163. — Ottl. 227. — Hauteur : 0^{m},310. Largeur : 0^{m},143.

Ottley (*An Inquiry*, etc., ch. IX, p. 814) pense que la planche décrite sous le numéro qui précède a été gravée par Marc-Antoine avant l'époque de son séjour à Rome, et probablement « d'après un dessin que quelque artiste bolonais aurait rapporté de cette ville ». Une pareille opinion serait bien mieux justifiée encore par les très sensibles imperfections que présente la pièce dont nous avons à nous occuper et qui reproduit si malencontreusement la même statue, pièce évidemment antérieure à la pièce mentionnée ci-dessus et différant d'ailleurs de celle-ci, non-seulement par l'extrême insuffisance de l'exécution, mais par les dimensions mêmes du cadre et par le sens dans lequel est placée la figure.



NEPTUNE APAISANT LA TEMPÊTE.

(Quos ego.)

106. *L'Apollon du Belvédère.*

B. 331. — Pass. 162. — Ottl. 261. — Hauteur : 0m,290. Largeur : 0m,166.

Cette célèbre statue a été reproduite par Marc-Antoine telle qu'elle existait au XVIe siècle, c'est-à-dire sans la main gauche tout entière et sans les doigts de la main droite.

Bien que cette pièce ne porte pas le monogramme du maître, il ne nous parait pas douteux qu'elle soit de sa main. En revanche, nous doutons fort, ou plutôt nous refusons d'admettre qu'une autre planche, sur le même sujet et dans les mêmes dimensions, que Bartsch a décrite sous le no 330, soit une répétition gravée aussi par Marc-Antoine. Il convient, suivant nous, de ne voir là qu'une copie, et même une copie assez défectueuse, exécutée par un graveur contemporain. Outre les imperfections qu'elle présente au point de vue du caractère et du dessin, — principalement dans la tête d'Apollon, — cette contrefaçon de l'estampe de Marc-Antoine se distingue de celle-ci par un détail tout matériel : dans la copie, la première lettre du mot SIC de l'inscription apparait correctement tracée, tandis que, par une inadvertance du graveur, cette lettre S a été indiquée à rebours sur la planche originale.

107. *L'Apollon de l'École d'Athènes.*

B. 335. — Pass. 165. — Ottl. 243. — Hauteur : 0m,213. Largeur : 0m,109.

L'*Apollon* gravé par Marc-Antoine ne présente que quelques différences de détail avec la statue figurée par le pinceau de Raphael dans la célèbre fresque du Vatican. Il est très probable cependant, en raison même de ces légères différences et aussi en raison des habitudes du graveur, que l'estampe n'a pas été faite directement d'après la peinture. Une étude dessinée par Raphael pour la figure qu'il devait peindre, — étude qui a disparu, — aura sans doute servi de modèle à Marc-Antoine pour l'exécution de son travail, un de ceux d'ailleurs où le burin du maître a le mieux exprimé les formes délicates et la *morbidezza* d'un corps juvénile.

Une copie de cette pièce, dans le même sens et dans les mêmes dimensions que l'original, a été signalée par Bartsch (no 334) comme une œuvre due, elle aussi, à Marc-Antoine. Suivant lui, la pièce que nous avons inscrite sous le no 107 ne serait qu'une répétition améliorée de cette première estampe. Rien de moins vraisemblable, à notre avis. Il en est des deux *Apollons* attribués par Bartsch à Marc-Antoine comme des deux *Massacres des Innocents* qu'il tient pour des ouvrages sortis coup sur coup de la main du maître. L'une des deux pièces seulement mérite qu'on lui assigne cette origine ; l'autre, — les imperfections qu'on y remarque le prouvent de reste, — est de la main d'un imitateur.

Il est facile au surplus de distinguer à première vue l'*Apollon* gravé par le copiste de l'*Apollon* original. La niche qui sert de cadre à celui-ci est creusée dans un mur couvert de tailles ; dans la copie, au contraire, ce mur est entièrement blanc, ainsi que le soubassement sur lequel porte la figure.



PALLAS.

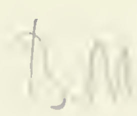
108. *Apollon, Hyacinthe et l'Amour.*

B. 348. — Pass. 166. — Ottl. 264. — Hauteur : 0m,301. Largeur : 0m,224. (Voy. la planche, p. 11.)

La date 1506 inscrite, à côté du monogramme du maître, sur une tablette suspendue, à gauche, à une branche d'arbre, prouve — ce que les caractères mêmes du travail suffiraient d'ailleurs pour démontrer — que Marc-Antoine a gravé cette pièce à l'époque où il était encore dans l'atelier de Francia, d'après qui, suivant toute vraisemblance, l'estampe dont il s'agit a été faite. Cette date, ou plutôt les lettres réunies AP et le chiffre 9 dont elle est accompagnée, ont donné lieu du reste à des interprétations erronées. Heineken (*Dictionnaire des Artistes*, t. Ier, p. 307, n° 8) voit dans les deux lettres le commencement du mot ÆTATIS, et comme il suppose par surcroît que le chiffre 9 a dû être précédé d'un 1, disparu ensuite au tirage, il en conclut que Marc-Antoine a entendu indiquer ici l'âge de dix-neuf ans qu'il aurait eu au moment où il achevait sa planche. La vérité est que, comme Bartsch l'a très bien expliqué, le jeune graveur a voulu simplement préciser une date et que, non content de nous informer de l'année où il avait accompli sa tâche, il a ajouté à ce renseignement général l'indication du mois et du jour (APRILIS 9) où il avait déposé le burin.

Marc-Antoine, au surplus, ne faisait en cela que se conformer à un usage adopté par quelques graveurs et par un assez grand nombre de peintres italiens des premiers temps ; usage dont on pourrait relever un nouveau témoignage dans une autre œuvre de la même main, dans la pièce représentant *Un Satyre et une Nymphe* (voy. plus loin, n° 140) que Marc-Antoine gravait en cette même année 1506 et qu'il terminait « au mois de mai », comme nous l'apprend l'inscription placée au-dessus du monogramme.

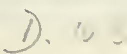
La pièce représentant *Apollon et Hyacinthe* n'est pas seulement, parmi les estampes appartenant à la jeunesse de Marc-Antoine, une des plus importantes par les dimensions ; elle est aussi une de celles qui permettent le mieux de pressentir la perfection des œuvres prochaines. Dans plusieurs parties, dans la tête d'Apollon surtout, elle est traitée avec un sentiment de la beauté et un instinct de la grandeur que n'expriment pas ou qu'expriment à un moindre degré non seulement les œuvres de la gravure contemporaines, mais même les ouvrages que l'artiste avait produits avant celui-ci, *Pyrame et Thisbé* entre autres, *Sainte Marguerite* ou l'estampe inscrite sous le numéro suivant.



109. *Apollon enseignant la musique aux Grâces.*

B. 398. — Pass. 234. — Ottl. 259. — Hauteur : 0m,279. Largeur : 0m,202.

Les caractères que présente cette pièce, dans le style général comme dans les formes de détail, permettent de supposer qu'elle a été gravée par le jeune Marc-Antoine d'après un dessin de son condisciple Jacopo Francia. Les têtes des trois femmes en particulier ont une grande analogie avec celles des figures que Jacopo Francia a quelquefois gravées lui-même, avec la tête de sa *Cléopâtre*, par exemple. En tout cas, c'est



L'APOLLON DU BELVÉDÈRE.

certainement bien à tort que l'on a cru pouvoir attribuer à Mantegna l'exécution du modèle reproduit ici par Marc-Antoine.

Bartsch, Ottley et M. Passavant se sont contentés de désigner cette estampe sous le titre assez vague de : *Un Joueur de violon entouré de trois femmes nues.* Ne serait-on pas suffisamment autorisé à reconnaître Apollon lui-même dans le joueur de violon anonyme et les Grâces dans les trois figures placées à ses côtés ? Cette explication de la scène nous semblerait d'autant plus admissible qu'il existe sur le même sujet d'assez nombreux monuments de la sculpture antique, un beau bas-relief entre autres conservé dans le musée de Naples.

Les bouquets d'arbres qui, dans cette planche, s'élèvent à droite le long des collines sont empruntés en partie à une planche d'Albert Dürer dite la *Sainte Famille au papillon.*

110. *Apollon sur le Parnasse, entouré des Muses et des poètes.*

B. 247. — Pass. 128. — Ottl. 132. — Hauteur : 0m,355. Largeur : 0m,470. (Voy. la planche, page 25.)

Cette composition, première pensée de la fresque peinte par Raphael dans la chambre de la *Segnatura*, au Vatican, diffère de celle-ci par le nombre des figures et par l'ordonnance de plusieurs parties. Les personnages que représente l'estampe sont au nombre de vingt-quatre, sans compter cinq petits génies qui volent, dans le haut de la scène, entre les lauriers au pied desquels sont groupés les Muses et les poètes. Dans la peinture, vingt-huit figures environnent Apollon qui joue du violon, au lieu de la lyre que ses mains tiennent dans l'estampe. Enfin, entre autres changements considérables, le pinceau du peintre a ajouté de chaque côté, au premier plan, deux personnages assis, — Sapho et Pindare, — à ceux que le graveur a représentés debout.

Ces différences, et beaucoup d'autres qu'il serait superflu de noter, prouvent surabondamment que la planche de Marc-Antoine a été gravée d'après un dessin antérieur à l'exécution de la peinture. Nous ne savons si ce dessin existe aujourd'hui. En tout cas, les caractères sommaires de l'exécution et certains détails qu'on ne retrouve que dans la fresque, — le violon aux mains d'Apollon, par exemple, — la nudité de toutes les figures, d'autres particularités encore non moins significatives, démontrent que l'esquisse à la plume conservée dans la collection des dessins de l'Université d'Oxford ne peut être le modèle qu'a reproduit Marc-Antoine.

Il existe deux états de cette planche :

1° Avec le monogramme seul du graveur, sur une sorte de plate-bande blanche, en avant de la fenêtre simulée ;

2° Avec les mots sur une seule ligne RAPHAEL PINXIT IN VATICANO, au-dessus de ce monogramme.

Une copie gravée par un contemporain de Marc-Antoine, et portant faussement la marque de celui-ci avec l'inscription mentionnée ci-dessus, reproduit dans les mêmes dimensions la composition tout entière. Outre la très sensible infériorité qu'elle pré-

sente au point de vue du dessin et du faire, elle se distingue de l'original, entre autres différences, par les particularités suivantes :

1° Les tailles qui modèlent le petit tertre sur lequel est assis le jeune homme à la droite d'Homère laissent, d'un bout à l'autre, un espace blanc entre l'ombre qu'elles figurent et la tête du personnage adossé à un arbre, au premier plan ; l'original, au contraire, nous montre ces tailles se prolongeant, dans la partie supérieure, jusqu'à la tête du personnage dont il s'agit ;

2° Le rocher qui s'élève derrière celui-ci ne porte pas, à la hauteur de l'épaule gauche, l'indication du contour qu'avait tracé le burin de Marc-Antoine ;

3° Comme le fait remarquer Bartsch, la lyre d'Apollon a, dans la copie, sept cordes au lieu de six.

111. *Vénus au bord de la mer.*

B. 312. — Pass. 143. — Ottl. 237. — Hauteur : 0m,214. Largeur : 0m,150.

Le monogramme et la tablette de Marc-Antoine se trouvent dans le bas, vers la droite, à une très petite distance des flots qui baignent la rive. La date 1506, inscrite au-dessous de ce monogramme, achève de prouver, — ce dont les caractères de l'exécution suffiraient d'ailleurs pour informer le regard, — que la *Vénus au bord de la mer* appartient à la jeunesse de Marc-Antoine. Enfin, la lettre S et le chiffre II qui accompagnent la date signifieraient, suivant Bartsch, *Septembris II*, comme, dans l'estampe que nous avons décrite sous le n° 108, les lettres AP et le chiffre 9 indiquent un autre jour et un autre mois de cette même année 1506.

Quant au dessin qui a pu servir de modèle au graveur, il y a lieu de penser, vu l'analogie dans les formes entre la *Vénus* de Marc-Antoine et la *Lucrèce* et la *Cléopâtre* attribuées à Jacopo Francia, que celui-ci a fourni le type reproduit par son ami sur le cuivre.

112. *Vénus accroupie.*

B. 313. — Pass. 144. — Ottl. 244. — Hauteur : 0m,220. Largeur : 0m,145.

Cette planche, imitation libre d'une statue antique célèbre, est très probablement postérieure de quelques années à la planche inscrite sous le numéro qui précède. Le burin s'y montre plus souple, le modelé y est accusé par des procédés moins sommaires; si l'on ne retrouve pas encore ici cette perfection dans le dessin qui caractérise les estampes publiées plus tard par Marc-Antoine, on y reconnaît déjà une expérience de la forme et un sentiment de la beauté que n'offrent pas, du moins au même degré, les travaux du graveur antérieurs à l'année 1509, date approximative de l'œuvre présente.

Comme il est arrivé souvent aux dessinateurs et aux graveurs du XVIe siècle lorsqu'ils avaient à reproduire un monument de la statuaire antique, Marc-Antoine a prétendu, dans cette image de la *Vénus accroupie*, modifier son modèle non seulement

en lui ôtant l'apparence matérielle d'un morceau de sculpture, mais en l'entourant d'accessoires propres à vivifier l'aspect général de la scène, y compris une figure de l'Amour enfant.

Une petite copie en contre-partie de cette estampe a été gravée par Albert Altdorfer, avec des changements dans l'attitude de l'Amour et avec d'autres modifications tendant à figurer l'intérieur d'une chambre là où Marc-Antoine avait donné pour cadre à ses figures un paysage.

113. *Le Jugement de Pâris.*

B. 339. — Pass. Francesco Francia 4. — Ottl. 260. — Hauteur : 0m,289. Largeur : 0m,215.

Contrairement à l'opinion de Bartsch, qui dit du *Jugement de Pâris* qu'il « est des premières manières de Marc-Antoine », M. Passavant (t. V, p. 202) attribue la gravure de cette planche à Francesco Francia. Le monogramme de Marc-Antoine ne se voit pas ici, il est vrai, mais le fait de cette absence, — fait qu'on pourrait d'ailleurs relever dans beaucoup d'autres cas, — doit-il prévaloir sur ce qui ressort des caractères mêmes du travail ? Ne retrouve-t-on pas dans le *Jugement de Pâris* les mêmes procédés d'exécution que dans certaines pièces signées appartenant à la jeunesse du maître, la *Nativité* par exemple ou *Apollon et les Grâces*, pour ne citer que des estampes déjà décrites dans le présent catalogue ? Quoique sans monogramme, la planche dont il s'agit nous semble parfaitement authentique, et nous n'hésitons pas à la maintenir dans l'œuvre de Marc-Antoine.

Reste à savoir d'après quel modèle le jeune maître l'a gravée : probablement d'après un dessin ou une peinture de Timoteo Viti ou della Vite. Ce qui semble autoriser cette supposition, c'est l'inscription sur la pomme que tient Vénus (ꟼЯVT), soit, en rétablissant la forme et la succession exacte des lettres figurées par l'impression en sens inverse, T.VR.P. : inscription dans laquelle on a cru reconnaître tantôt les initiales du nom de Raphael, tantôt la fin du mot *detur* et la première lettre du mot *pulcherrimæ*, et que l'on serait, selon nous, mieux fondé à interpréter ainsi : TIMOTEVS VRBINAS PINXIT. (Voy., au sujet de ces quatre lettres, la description sous le n° 118 d'une pièce où elles se retrouvent, et qui représente *Vénus, l'Amour et Vulcain*.) En tout cas, il est impossible d'admettre avec certains iconographes que le modèle reproduit par le graveur ait été de la main de Raphael. Sans parler de la lettre T, qu'il serait au moins difficile de convertir en R pour les besoins de la cause, les caractères du dessin et du style démontrent suffisamment ce qu'une pareille attribution a en soi de malencontreux et d'erroné.

Les épreuves de cette planche dans son état primitif sont extrêmement rares; on les reconnaît à la délicatesse du travail. Les épreuves de la planche retouchée, au contraire, sans être communes, ne laissent pas de se rencontrer assez souvent, au moins dans les grandes collections publiques; mais les contours repris et plus profondément creusés, la rudesse avec laquelle le burin a repassé sur les tailles finement indiquées

par Marc-Antoine, tout, dans ces exemplaires de seconde main, surcharge l'aspect et dénature les caractères de l'œuvre originale.

114. *Le Jugement de Pâris,* d'après Raphael.

B. 245. — Pass. 137. — Ottl. 130. — Hauteur : 0m,295. Largeur : 0m,445. (Voy. la planche, p. 27.)

Après avoir parlé de la première planche que Marc-Antoine, une fois arrivé à Rome, grava d'après Raphael, Vasari prétend que celui-ci, voulant faire reproduire par la même main quelques-uns des dessins qui lui avaient servi ou qui devaient lui servir d'esquisses pour ses tableaux, s'empressa de confier au graveur « un dessin exécuté depuis quelque temps déjà, et qui représentait le *Jugement de Pâris*... ; après quoi parurent le *Massacre des Innocents*, le *Neptune*, etc. »

Si le renseignement est exact, comme il y a tout lieu de le croire, ce serait donc à la fin de l'année 1510 ou dans le courant de l'année 1511 que Marc-Antoine aurait gravé cette planche, une des plus importantes par le nombre des figures et par la beauté de l'exécution, une des plus admirables qu'il ait laissées. Le dessin original a malheureusement disparu ; mais l'estampe qui l'a reproduit a un tel caractère de fidélité, elle porte si bien l'empreinte du génie de Raphael, qu'elle semble rendre la vie à l'œuvre même du « divin peintre » et la mettre directement sous nos yeux.

Il existe, sinon deux états, au moins deux sortes d'exemplaires de cette belle planche. Les premiers se reconnaissent aux traces, — facilement visibles sur les épreuves tirées tout d'abord, mais assez peu apparentes, il est vrai, sur les épreuves postérieures, — d'une opération préparatoire à laquelle Marc-Antoine semble avoir soumis toute la partie inférieure de sa planche : opération qui avait pour objet de produire sur le métal, probablement par le frottement d'une pierre ponce ou d'un morceau de charbon, une série de rayures ou plutôt d'égratignures. Il est résulté de ce travail préalable une coloration locale, un ton de dessous, pour ainsi dire, qui, renforcé dans les parties ombrées par les tailles plus ou moins serrées du burin, à peine repris ou quelquefois même laissé tel quel dans les demi-teintes, a été supprimé dans les lumières au moyen du brunissoir. Ces lumières paraissent ainsi d'autant plus vives que le contraste est mieux accusé entre la blancheur du champ qu'elles occupent et le ton sourd des corps environnants.

En outre, comme l'opération préliminaire dont il s'agit n'a été faite que sur la partie inférieure de la planche, cette partie, légèrement teintée dans l'ensemble, fait paraître plus lumineux l'aspect général du ciel et des figures qui s'y trouvent.

Une épreuve conservée à la Bibliothèque nationale permet, mieux qu'aucune autre peut-être, de se rendre compte du mode de préparation adopté ici par Marc-Antoine. Comme cette épreuve, d'une pureté et d'une fraîcheur exceptionnelles, a encore ses marges, il est aisé, par les rayures qui débordent sur ces marges, de retrouver celles dont la planche avait été couverte avant les premiers travaux du burin.

On ne rencontrerait pas, au surplus, dans l'œuvre entier de Marc-Antoine, un autre exemple du moyen artificiel qu'il a cru devoir employer ici pour ajouter un

certain effet pittoresque à celui qui devait résulter de la pure majesté des formes et de la beauté du dessin. Quelquefois, il est vrai, — dans l'admirable portrait de Pierre Arétin, par exemple (n° 238), — il est arrivé au maître de chercher plus attentivement que de coutume et de réussir à rendre les valeurs relatives des tons et les richesses du coloris; mais, là encore, il ne tirait ses ressources que de son propre talent, tandis que dans le *Jugement de Pâris*, c'est à une ruse de métier, pour ainsi dire, qu'il a recouru, afin d'établir la coloration de sa planche et d'en assouplir l'aspect.

Une épreuve, peut-être unique, de cette belle planche figurait dans l'état suivant à la vente de la collection du comte de Fries (Amsterdam, 1824) : avant les travaux dans la partie claire du ciel, avant les signes sur le zodiaque qui entoure le char d'Apollon, et enfin avant la tête de Méduse sur le bouclier posé à terre auprès du pied droit de Minerve. Elle fut adjugée alors au prix de 700 florins.

Il existe plusieurs copies du *Jugement de Pâris*.

1° La meilleure de beaucoup, comme la plus répandue, est celle qu'a probablement gravée Marc de Ravenne, bien qu'elle ne porte pas la marque de cet artiste : copie qui, d'ailleurs, reproduit aux mêmes places l'inscription en trois lignes et le monogramme de Marc-Antoine. Lorsqu'on voit le *Jugement de Pâris* attribué à Marc de Ravenne sans avoir en même temps sous les yeux celui qu'a gravé Marc-Antoine, on peut assez aisément se méprendre, quelle que soit en réalité dans cette œuvre de seconde main la lourdeur relative ou la dureté du travail. Nous croyons donc utile d'indiquer quelques différences matérielles qui permettront de reconnaître sans peine la copie dont il s'agit.

Dans celle-ci, le tronc du saule qui s'élève sur le monticule au pied duquel passe Mercure ne porte que quatorze branches, tandis que dans la planche originale le même tronc est surmonté de quinze branches. Les légères tailles qui dessinent, à l'intérieur, au-dessous de l'épaule, le biceps du bras droit de Jupiter n'existent nullement dans la copie. Enfin, la partie comprise dans l'angle droit inférieur de la planche, entre les herbes du premier plan et l'ombre qui la circonscrit des trois autres côtés, cette partie, quelque peu teintée dans l'estampe de Marc-Antoine, est entièrement blanche dans la copie.

2° Une autre copie, très inférieure sous tous les rapports à celle que nous venons de mentionner, mais appartenant vraisemblablement à la même époque, offre, entre autres particularités propres à la rendre facilement reconnaissable, les infidélités suivantes dans l'imitation du modèle : La patte droite du chien, à côté de Pâris, est complètement blanche et il en est de même de la partie de la draperie voisine de la tête de ce chien, au-dessous de la figure assise de Pâris. Le genou gauche de Vénus, au lieu d'être modelé par des tailles, est à peine indiqué au trait, et, en général, les demi-teintes qui, dans l'original, modèlent les parties éclairées des figures, ont été, presque partout, ou très insuffisamment reproduites, ou complètement supprimées par le copiste. Cette mauvaise contrefaçon de l'œuvre de Marc-Antoine porte, outre le monogramme de celui-ci et l'inscription sus-mentionnée, le nom en abrégé de l'éditeur Salamanca au-dessous de la jambe gauche du fleuve couché à droite : *Ant. Sal. exc.*

3° Une autre copie plus faible encore, et portant également, mais un peu plus à droite, l'inscription *Ant. Sal. exc.*, se distingue de la copie précédente par le nombre des plumes dont se compose l'aile droite de la Victoire qui couronne Vénus. Ce nombre est ici réduit à six, tandis que dans la copie que nous venons de mentionner, comme au reste dans l'œuvre originale, on compte sept plumes à la même place.

4° Copie à l'eau-forte, plus grande que l'original de quelques millimètres dans chaque sens et signée, dans le bas à droite, S. D. P. I. (peut-être *Stephanus Du Pérac incidit*). Dans le haut de la planche, au-dessus du zodiaque qui entoure le char d'Apollon, on lit ces mots : IVDITIUM PARIDIS, et ceux-ci sur le terrain à gauche, au-dessous de la figure de Pâris : *Ioannes Orlandi formis romæ 1602*.

5° Les trois figures de Minerve, de Vénus et de l'Amour ont été copiées à part, et non sans habileté, par un graveur anonyme du XVIe siècle. Cette reproduction partielle de la composition qu'avait gravée Marc-Antoine est, après la copie de l'ensemble attribuée à Marc de Ravenne, la meilleure imitation que l'on ait faite du chef-d'œuvre original. Peut-être serait-on autorisé à penser que, comme la planche dont nous avons parlé plus haut, elle est de la main de Marc de Ravenne lui-même. En tout cas, il est probable que l'artiste qui a gravé ce fragment du *Jugement de Pâris* est aussi l'auteur d'une autre planche représentant en contre-partie la figure de la naïade assise à droite dans l'œuvre de Marc-Antoine.

Une autre figure, tirée aussi du *Jugement de Pâris*, celle du fleuve couché à droite et tenant un aviron, a été à son tour copiée isolément par un graveur dont le faire ressemble beaucoup à celui d'Augustin Vénitien.

Enfin, une petite planche sans marque reproduit, avec quelques modifications toutefois et avec des incorrections dans le dessin assez graves, les deux figures de Vénus et de l'Amour aux mains desquelles le copiste a ajouté des flèches.

115. *Vénus essuyant ses pieds au sortir du bain.*

B. 297. — Pass. 141. — Ottl. 210. — Hauteur : 0^m,173. Largeur : 0^m,136. (Voy. la planche, p. 39.)

Pièce sans marque, gravée d'après un dessin de Raphael qui probablement aura, par l'addition de la figure de l'Amour, transformé en scène mythologique ce qui à l'origine n'était qu'une simple étude d'après nature, le souvenir d'une attitude surprise au hasard du moment.

L'œuvre n'en est pas moins une des plus charmantes qu'ait produites l'association des deux maîtres, une de celles où le crayon de Raphael semble avoir le mieux communiqué sa souplesse au burin de Marc-Antoine. Aussi, cette estampe, tout anonyme qu'elle est, n'a-t-elle cessé à aucune époque d'être recherchée au moins à l'égal des œuvres de la même main les plus importantes et les plus authentiques. Le nombre des copies qu'on en a faites et dont nous citerons seulement les principales prouve au reste quel prix on a, de tout temps et en tout pays, attaché à ce type par excellence de la science sans pédantisme et de la grâce sans fadeur.

Les copies qu'il nous semble suffisant de mentionner sont :

1° Une copie assez habilement exécutée pour qu'on ait cru pouvoir l'attribuer à Marc-Antoine lui-même. « Nous penserions, dit Bartsch (t. XIV, p. 225), qu'elle vient de Marc-Antoine, si nous pouvions nous persuader que cet artiste se soit jamais copié. »

C'est, à notre avis, exagérer un peu l'éloge. Si louable que soit cette répétition de la *Vénus*, elle n'offre pas dans les détails de l'exécution la même perfection que la pièce originale, et si on la rapproche de celle-ci, la différence ne laisse pas d'être sensible. En tout cas, la confusion entre les deux estampes ne pourrait se faire qu'autant qu'on négligerait de tenir compte de la particularité suivante. Dans la planche gravée par Marc-Antoine, le siège sur lequel Vénus est assise se compose de planches assemblées « à queue d'aronde » — pour employer le terme usité en menuiserie, — c'est-à-dire formant à l'angle de ce siège des enclavements que l'on aperçoit, au nombre de neuf, le long du linge qui retombe de la cuisse droite de Vénus jusqu'à terre. Dans la copie au contraire, ces enclavements ne sont pas indiqués, la face tout entière du siège étant simplement couverte de tailles diagonales depuis le linge jusqu'au trait carré.

2° Autre copie, exécutée sans doute non d'après la pièce originale, mais d'après la copie que nous venons de mentionner; car, à l'imitation de celle-ci, elle ne reproduit pas les enclavements figurés par le burin de Marc-Antoine. Cette seconde copie d'ailleurs, bien qu'assez adroitement gravée, n'a pas, à beaucoup près, les mêmes mérites que la première. Le travail en est maigre et comme éraillé ; le dessin, particulièrement dans les contours du bras droit et du dos de Vénus, a quelque chose d'indécis, de tremblotant, qui ne rappelle en rien le dessin ferme et la manière résolue de Marc-Antoine.

3° Autre copie par un graveur hollandais ou flamand, peut-être Jérôme Wierix, parmi les œuvres de qui on la trouve ordinairement classée. Outre ce qu'elle offre, dans le dessin et dans le faire, de conforme aux coutumes de l'école à laquelle elle semble appartenir, elle a cela de remarquable qu'elle porte dans le bas, à gauche, la date 1563, et, sur le haut du mur à droite, l'inscription : Æ. 14 ; inscription qui, si cette copie est effectivement de la main de Jérôme Wierix, concorderait avec l'âge que celui-ci avait en 1563, puisqu'il était né en 1549.

4° Copie en contre-partie, gravée, comme les trois précédentes, dans les mêmes dimensions que la planche originale. Elle est remarquablement bien exécutée et pourrait être trompeuse si elle reproduisait la scène dans le sens où Marc-Antoine l'a représentée.

5° Copie allemande, également en contre-partie. Le mur du fond et la fenêtre y sont remplacés par un château fort et des fabriques s'étageant sur un rocher escarpé, en avant duquel on voit une étendue d'eau et un pont. Cette copie, très peu fidèle quant au dessin et au style et des plus médiocres au point de vue de la gravure même, a été audacieusement revêtue par un faussaire de la marque d'Albert Dürer.

Le cuivre sur lequel cette copie a été gravée était en 1824 conservé, à Milan, dans la collection Malaspina. (Voy. *Catalogo di una raccolta di stampe antiche compilato*

dallo stesso possessore Marchese Malaspina di Sannazaro, t. IV, p. 339-340.) C'est par erreur que dans son livre sur *Raphael d'Urbin et son père* (t. II, p. 578), M. Passavant dit que « la planche de cuivre gravée par Marc-Antoine lui-même », d'après la *Vénus* de Raphael, se trouve dans la collection sus-indiquée.

6° Plusieurs des « petits maîtres » allemands ont à leur tour copié la planche gravée par Marc-Antoine : Albert Altdorfer entre autres, qui, dans de très petites dimensions et à quelques modifications près, en a reproduit l'ensemble en contre-partie, et Hans Sebald Beham qui, au moyen d'un poignard placé dans la main droite de la figure de Vénus, copiée d'ailleurs aussi en contre-partie, a transformé cette figure en une image de Didon.

116. *Vénus et l'Amour, dans une niche.*

B. 311. — Pass. 142. — Ottl. 242. — Hauteur : 0m,232. Largeur : 0m,109.

Nous connaissons deux états de cette belle planche, gravée d'après un dessin de Raphael que M. Passavant (t. VI, p. 26) dit exister dans la collection Grahl, à Dresde.

Dans le premier, l'ombre portée au-dessus de la tête de l'Amour n'a qu'une silhouette un peu indécise. Elle n'est pas encore accompagnée, à gauche, d'une série de points, et les travaux qui figurent l'ombre dans l'intérieur de la niche à droite sont également inachevés. Dans le second état, au contraire, ces travaux ont reçu leur complément et les contours de l'ombre, soutenus d'ailleurs par des points, se dessinent, en formant des angles presque aigus, sur la partie claire de la niche.

Outre trois copies en contre-partie de cette *Vénus*, — l'une très habilement gravée et très fidèle, sauf quelques changements dans la disposition des tailles, qui couvrent l'intérieur de la niche, — l'autre avec des modifications plus notables dans cette même partie et avec des incorrections de dessin assez graves, — une autre enfin grossièrement gravée par Jérôme Hopfer, — il existe une copie dans le même sens que l'original, par un graveur anonyme du XVIe siècle. Il est au reste facile de la reconnaître, non seulement parce que la bouche de la déesse s'y montre démesurément agrandie, mais parce que, dans le dessin et le modelé des deux figures, tout accuse l'impuissance d'assimilation du copiste et l'inhabileté de sa main.

117. *Vénus et deux amours.*

B. 251. — Pass. 139. — Ottl. 148. — Hauteur : 0m,78. Largeur : 0m,47.

Bien que les deux enfants sans ailes représentés ici par Marc-Antoine ne figurent peut-être pas des amours et que la jeune femme qu'ils accompagnent nous semble être une personnification allégorique plutôt qu'une image formelle de Vénus, nous n'avons pas cru, faute d'une autre dénomination plus sûre, devoir changer le titre sous lequel on a coutume de désigner cette charmante petite pièce, gravée probablement d'après le dessin d'un des élèves de Raphael.

118. *Vénus, l'Amour et Vulcain.*

B. 326. — Pass. 132. — Ottl. 250. — Hauteur : 0m,248. Largeur : 0m,205.

« L'auteur du dessin de cette estampe, gravée par Marc-Antoine dans ses premières manières, n'est point connu », dit Bartsch (t. XIV, page 247). M. Passavant au contraire (t. VI, page 25), croit que « la pièce a été gravée par le maître d'après son propre dessin dans le style de Francia ». Nous ferons remarquer à notre tour qu'un détail dont on a oublié de tenir compte pourrait fournir une indication sur les origines du modèle que Marc-Antoine a reproduit.

Comme dans l'estampe décrite plus haut sous le n° 113, les quatre lettres T V R P se lisent ici sur la pomme que tient Vénus. Si l'explication que nous avons donnée ailleurs de cette inscription n'est point erronée, si l'on admet que l'original du premier *Jugement de Pâris* reproduit par Marc-Antoine est sorti de la main de Timoteo d'Urbin, il faut admettre aussi que le même nom, indiqué de la même manière, s'applique à l'auteur du modèle d'après lequel Marc-Antoine a gravé sa planche de *Vénus, l'Amour et Vulcain.*

L'analogie d'ailleurs est grande entre les formes du style adopté par le dessinateur de cette composition et celles qui caractérisent l'autre scène. Même élégance un peu grêle dans le dessin, même naïveté, même bonhomie, pourrait-on dire, dans l'imitation de la réalité, unie à une certaine recherche de la grâce et de la beauté idéale. Seul, le paysage qui s'étend derrière *Vénus, l'Amour et Vulcain*, est traité dans un goût différent de celui qui a inspiré l'ordonnance du paysage servant de fond au *Jugement de Pâris*, et il semblerait peu probable que Timoteo Viti se fût ainsi démenti lui-même ; mais, sans abuser de la liberté des conjectures, ne saurait-on mettre au compte personnel du graveur l'anomalie existant ici entre le caractère des figures et les accessoires qui les environnent ? Pourquoi ces figures qu'auraient dessinées Timoteo ne se seraient-elles pas trouvées ensuite, par la fantaisie de Marc-Antoine, — fantaisie dont on relèverait ailleurs plus d'un témoignage analogue, — encadrées dans un paysage de sa façon plus ou moins renouvelé des estampes allemandes et, par conséquent, assez mal approprié au sujet ?

119. *Vénus, Mars et l'Amour.*

B. 345. — Pass. 136. — Ottl. 263. — Hauteur : 0m,296. Largeur : 0m,212.

Le monogramme de Marc-Antoine est, vers le milieu du bas, inscrit sur le trait carré même de la planche, et dans l'espace compris entre la pique et la hache qui forment la hallebarde, on lit, tracée en très légers caractères, cette date : *1508. 16. d.* Marc-Antoine a donc terminé son travail le 16 décembre 1508, c'est-à-dire moins de trois ans après le jour où il signait l'*Apollon avec Hyacinthe*. (Voy. n° 108.) Le rapprochement des deux ouvrages montre quels progrès s'étaient accomplis dans la manière du graveur durant cette période de temps.

Il existe trois états de cette planche gravée d'après un dessin de Mantegna.



VÉNUS, MARS ET L'AMOUR.

1° Dans le premier, Vénus n'a rien entre les mains et le bouclier, à côté de la cuirasse de Mars, est sans ornements. En outre, les travaux au pointillé qui, sur les épreuves de la planche terminée, accompagneront, du côté des clairs, les ombres et les demi-teintes des figures, ces travaux manquent encore ou ne sont qu'à peine indiqués. Une épreuve de cet état, peut-être unique, figurait, en 1868, à l'exposition ouverte à Londres dans les salons du *Burlington Fine Arts Club*.

2° Dans le second état, ces travaux complémentaires sont exécutés ; les points apparaissent partout le long des tailles préalablement établies.

3° Dans le troisième état, une tête de Méduse se dessine sur le bouclier ; les mains de Vénus tiennent une longue torche enflammée, décorée dans le haut d'ornements analogues à ceux qui accompagnent sur le bouclier la tête de Méduse. Enfin, les lettres F. Z, — les initiales probablement du nom de celui qui aura gravé après coup ces accessoires, — se trouvent sur une des lanières qui pendent, en forme de cotte d'armes, au-dessous de la cuirasse de Mars.

Une copie de la même grandeur que l'original, mais d'une exécution très faible, porte, outre la contrefaçon du monogramme de Marc-Antoine et les lettres A. M (sans doute pour *Andrea Mantegna*), ces mots inscrits sur l'armure de Mars : *Gior. Batt^a Gallestruzzi fece.*

120. *Vénus et Énée.*

B. 288. — Pass. 140. — Ottl. 218. — Hauteur : 0m,178. Largeur : 0m,116.

Bien que la scène représentée ici se compose seulement de deux personnages et qu'un troisième, Achate, eût dû y figurer, aux termes du récit de Virgile, cette scène n'en est pas moins, sans aucun doute, celle que le poète décrit dans le premier chant de son *Énéide*. Vénus, sous l'apparence d'une chasseresse, aborde Énée qui vient de débarquer en Afrique, et lui annonce qu'il reverra bientôt ses compagnons.

L'estampe de Marc-Antoine, estampe faite peut-être d'après le propre dessin du graveur, et, en tout cas, appartenant à la jeunesse du maître, est une de celles que l'on rencontre le plus rarement. Elle est d'ailleurs une des plus incorrectes au point de vue du dessin et, quant au faire matériel, une des plus faibles que Marc-Antoine ait produites dans la première période de sa vie d'artiste. Aussi la croyons-nous antérieure, non seulement à l'estampe décrite sous le numéro qui précède, mais même à celle où sont figurés *Apollon et Hyacinthe* et dont l'exécution remonte au mois d'avril 1506. Ce serait, à ce qu'il semble, peu après l'exécution de sa première œuvre portant une date certaine, *Pyrame et Thisbé* (voy. plus loin, n° 134), c'est-à-dire vers la fin de l'année 1505, que Marc-Antoine aurait gravé la planche qui représente *Vénus et Énée*.

121. *Vénus retirant de son pied une épine.*

Pass. 288. — Ottl. 251. — Hauteur : 0m,260. Largeur : 0m,170.

La composition reproduite ici par Marc-Antoine est une de celles qui avaient été

peintes à fresque en 1516, d'après les dessins de Raphael, sur les murs de la chambre de bain du cardinal Bibbiena, au Vatican. « Cette peinture, dit M. Passavant (*Raphael d'Urbin*, t. II, p. 231), a été depuis longtemps enlevée de la chambre de bain, et la place qu'elle occupait fut alors recrépie. » Le renseignement n'est pas exact. Pas plus que les autres sujets mythologiques qui décoraient originairement la petite salle dont il s'agit, la *Vénus retirant de son pied une épine* n'a cessé d'occuper la place que Raphael lui avait assignée. Seulement, comme chacune de ces peintures assez compromettantes pour la sévérité des mœurs d'un prince de l'Église et d'ailleurs gravement endommagées, elle a été recouverte d'une toile sur laquelle on a figuré un vase, ce qui pourrait faire croire, au premier aspect, qu'il ne sùbsiste plus rien du travail primitif. Tel était du moins, il y a peu d'années, l'état de cette ancienne chambre de bain du cardinal Bibbiena et des peintures dont Raphael et ses élèves l'avaient ornée. En outre, pour soustraire celles-ci plus sûrement encore aux regards ou plutôt pour achever de les rejeter dans l'oubli, la consigne a été donnée, et elle n'a pas cessé d'être rigoureusement observée au Vatican, d'opposer une fin de non-recevoir à toute demande ayant pour objet l'autorisation de visiter cette chambre. L'estampe de Marc-Antoine a donc, indépendamment de ses mérites propres, celui de nous avoir conservé une composition de Raphael que l'on ne connaîtrait pas sans cela.

Vénus, entièrement nue et tournée vers la droite, est assise, au premier plan, sur un tertre recouvert d'une draperie, derrière lequel s'élève, à gauche, un rosier et, un peu plus au fond, du même côté, un groupe d'arbres. De la main gauche, elle extrait de son pied l'épine qui s'y est enfoncée. Sa tête, vue de profil, est un peu baissée, sa jambe droite reployée en arrière. Pièce sans marque que Bartsch n'a point connue ou qu'il a confondue peut-être avec une des copies de la reproduction gravée par Marc de Ravenne. (T. XIV, n° 321.)

Marc de Ravenne, en effet, a laissé de cette *Vénus* une copie, de la même grandeur que le modèle, qu'il a marquée de son monogramme sur une pierre dans le bas, à gauche. Il a d'ailleurs modifié la composition originale en y ajoutant, au premier plan, à droite, un lapin et, dans le fond, du même côté, des fabriques et des rochers empruntés à une partie du paysage qu'Albert Dürer avait gravé dans son *Enlèvement d'Amymone*.

La copie gravée par Marc de Ravenne a été à son tour copiée par un anonyme. Entre autres différences, cette seconde copie offre celle-ci qui la fera facilement reconnaître : l'espace triangulaire compris, au-dessous du bras gauche de Vénus, entre la jambe gauche reployée et le tertre sur lequel la déesse est assise, apparaît entièrement blanc. Dans la planche de Marc de Ravenne, au contraire, cet espace légèrement teinté est recouvert en partie par quelques brins d'herbe qui s'élèvent sur le bord du tertre.

122. *Vénus et Adonis.*

B. 484. *Angélique et Médor.* — Pass. 193. *Bacchus et Ariane.* — Ottl. 252. — Hauteur : 0m,260. Largeur : 0m,175.

C'est aussi une des scènes représentées sur les murs de la chambre de bain du car-

dinal Bibbiena que cette estampe reproduit, mais ce n'est pas une de celles dont Raphael lui-même avait fourni la composition. Le dessin d'après lequel Marc-Antoine a gravé sa planche est de la main de Jules Romain, à qui son maître avait laissé le soin d'achever la décoration de la chambre. Il fait aujourd'hui partie de la collection Albertine, à Vienne.

Quant au sujet lui-même et au titre qu'il convient de lui donner, il semble qu'en croyant reconnaitre *Vénus et Adonis* dans les deux personnages figurés ici, on serait plus près de la vérité qu'en leur attribuant avec Bartsch les noms d'*Angélique* et de *Médor*, ou, avec M. Passavant, ceux de *Bacchus* et d'*Ariane*. Les roses, dont le front du jeune homme est couronné, n'impliquent-elles pas une allusion à celles que devait colorer le sang d'Adonis mourant? L'animal que l'on aperçoit au second plan, et qui participe à la fois du bouquetin et du cerf, ne serait-il pas là pour rappeler les occupations habituelles d'Adonis et son goût passionné pour la chasse? Peu importe, au surplus. Sous quelques noms qu'on les désigne, les deux figures tracées par le crayon de Jules Romain ne satisfont guère aux conditions de beauté idéale et de délicatesse dans l'expression qu'imposait cette scène d'amour. Aussi Marc-Antoine en la traduisant a-t-il subi l'influence fâcheuse qu'un pareil modèle devait exercer sur son talent. Sa planche, quoique gravée après 1516, c'est-à-dire à l'époque où le maître avait produit plusieurs de ses plus belles œuvres, est traitée en général avec une rudesse et une négligence que ne rachètent pas ou que rachètent incomplètement certains détails plus soigneusement rendus.

Il existe deux états de cette planche; le premier sans aucune marque, le second avec le nom, inscrit en abrégé dans le bas, vers la gauche, de l'éditeur Salamanca.

On a souvent copié ou plutôt imité l'œuvre de Marc-Antoine dans des dimensions différentes ou par d'autres procédés de gravure. Piroli, par exemple, l'a reproduite au trait; d'autres l'ont gravée en couleur. D'autres enfin l'ont gravée en contre-partie, sauf, comme l'a fait Augustin Vénitien, à en changer complètement le fond et à supprimer ici, à ajouter là, certains accessoires. La seule copie au burin que nous connaissions dans le même sens, de la même grandeur et avec les mêmes détails que l'original, est une copie anonyme appartenant vraisemblablement à la fin du XVIe siècle; mais cette prétendue répétition est à tous égards si défectueuse, tout y accuse si manifestement l'extrême inhabileté du graveur, qu'aucune confusion ne serait possible entre l'œuvre de celui-ci et l'estampe de Marc-Antoine.

123. *Pan et Syrinx*, ou peut-être *Jupiter et Antiope*.



B. 325. — Pass. 184. — Ottl. 253. — Hauteur : 0m,268. Largeur : 0m,170.

Les observations que nous a suggérées l'examen de la pièce représentant *Vénus et Adonis* s'appliqueraient également à celle-ci, gravée comme la précédente d'après une composition de Jules Romain pour la chambre de bain du cardinal Bibbiena et, comme elle, très inférieure en mérite à la plupart des ouvrages du maître appartenant à la même époque. Ici encore, la fermeté accoutumée du burin de Marc-Antoine s'exagère



LES TROIS GRACES OU NAÏADES.

jusqu'à la dureté ; le travail a quelque chose de hâtif, de brusque pour ainsi dire, non seulement dans le modelé à peine indiqué des formes intérieures, mais même dans le tracé des contours, si nobles ailleurs ou si finement précis.

On connaît quatre états de cette planche :

1° Le corps du dieu Pan apparait entièrement nu.

2° Une partie du corps a été recouverte de feuillage. Dans le bas, vers la gauche, à côté du pied gauche de Syrinx, on lit : *Ant. Sal. exc.*

3° L'inscription mentionnée ci-dessus a été remplacée par celle-ci : *Gio. Marco Paluzzi Formis Romæ.*

4° Avec cette seconde inscription et, de plus, avec les lettres A et V réunies en forme de monogramme dans le bas, à droite.

Une copie dans le même sens et dans les mêmes dimensions que l'original a été très habilement faite par un graveur anonyme du XVIe siècle. Outre les différences qui résultent ici d'un dessin plus énergique et d'un modelé plus ressenti, elle se distingue de l'estampe de Marc-Antoine par cette particularité que le copiste a figuré sur le terrain, à droite, un escargot, soit par un simple caprice de son imagination, soit, comme le suppose Brulliot (*Dictionnaire des monogrammes,* 1re partie, n° 3238), pour en faire sa propre marque. Dans cette copie, du reste, comme dans le premier état de la planche originale, la figure de Pan est entièrement nue.

124. *Les Trois Grâces* ou *Naïades.*

B. 340. — Pass. 188. — Ottl. 262. — Hauteur : 0m,325. Largeur : 0m,223.

Les premières épreuves de cette pièce, — et il est très rare d'en rencontrer, — n'ont pas l'inscription en deux lignes : SIC ROME CARITES, etc., sur une plinthe décorée de doubles traits formant encadrement ; les épreuves du second état, au contraire, portent cette inscription.

Les Trois Grâces ou, — comme permettent de le supposer les deux urnes placées à côté d'elles, — les trois *Naïades* de Marc-Antoine ont beaucoup d'analogie avec le groupe antique que l'on voit aujourd'hui dans la *Libreria* de la cathédrale de Sienne et qui avait inspiré à Raphael un de ses premiers tableaux. Elles ont été reproduites par Marc de Ravenne dans une copie qu'il a marquée de son monogramme, au-dessous de l'inscription. Outre cette particularité, l'œuvre de l'imitateur offre les différences suivantes : le fruit que la nymphe placée à gauche tient dans sa main droite n'est entouré que de trois feuilles, au lieu des quatre que l'on voit à la même place dans l'estampe originale. Le bras gauche et l'omoplate de la nymphe vue de dos apparaissent presque complètement clairs, tandis que les mêmes parties sont fortement teintées dans le modèle. Enfin le pied droit de la nymphe, à droite, que Marc-Antoine avait représenté un peu soulevé, porte dans la copie tout entier sur le sol.

Il existe une autre copie par un graveur anonyme ; mais elle est en contre-partie de la planche originale, comme l'est aussi une copie gravée par Étienne Delaune, dans des dimensions beaucoup plus petites.

125. *L'Aurore sortant du sein de l'Océan.*

B. 293. — Pass. 187. — Hauteur : 0^{m},170. Largeur : 0^{m},131.

Le dessin d'après lequel Marc-Antoine a gravé cette planche avait été fait par Raphael, à la prière de son ami le comte Balthasar Castiglione, et devait servir de modèle pour l'exécution d'une médaille que celui-ci voulait, suivant l'usage du temps, porter attachée à sa toque ou suspendue sur sa poitrine à une chaîne. Faut-il voir dans le sujet choisi une allusion à la lumière que Castiglione avait si puissamment contribué à répandre dans le domaine des lettres et des arts, une allégorie intéressant la personne même du possesseur de la médaille et caractérisant ses services ? ou bien s'agit-il seulement ici d'une formule pittoresque en harmonie avec les goûts généraux de l'époque pour les exemples de l'art antique ? Quoi qu'il en soit, et à ne considérer pour ainsi dire que les dehors du sujet traité, la scène gravée par Marc-Antoine est d'une ordonnance assez belle pour séduire et pour contenter le regard.

Il en existe une copie dans laquelle les angles de la planche, en dehors de l'ovale qui sert de cadre à la scène, sont occupés par des rosaces.

126. *Ariane,* pièce dite improprement *Cléopâtre.*

B. 199. — Pass. 124. — Ottl. 121. — Hauteur : 0^{m},104. Largeur : 0^{m},175.

Chacun des bras de la figure représentée ici est entouré d'un bracelet en forme de serpent. Bartsch, sans tenir compte du caractère de ce double ornement, a cru reconnaître l'aspic qui donna la mort à Cléopâtre ; de là le titre sous lequel il a inscrit cette estampe et dont on se sert encore dans la langue du commerce pour la désigner. La vérité est que la planche gravée par Marc-Antoine est une reproduction, avec quelques changements, de la statue antique, l'*Ariane,* conservée au Vatican, et que, par conséquent cette gravure, — une des plus belles d'ailleurs que le maître ait laissées, — représente, non une femme expirante, mais une femme simplement endormie.

Les copies de l'*Ariane* sont nombreuses. Voici, parmi celles que nous connaissons, les seules que nous croyions devoir mentionner, tant en raison de leur mérite même que parce qu'elles ont été gravées dans le même sens et dans les mêmes dimensions que l'original :

1° Une copie très habilement faite, si habilement même qu'on a pu croire qu'elle était une répétition due au burin de Marc-Antoine lui-même, et que Bartsch lui a donné place à ce titre dans son catalogue des œuvres du maître. (P. 163, n° 200.) Toutefois, quelque bonne qu'elle soit, la pièce dont il s'agit n'est certainement pas exécutée avec une science et une délicatesse égales à celles dont l'estampe décrite ci-dessus porte l'empreinte ; c'est pourquoi nous nous refusons à l'admettre parmi les travaux de Marc-Antoine.

Il est facile, au reste, de constater des différences matérielles entre cette copie et la gravure originale. La tablette de Marc-Antoine qui figure dans celle-ci n'a pas été reproduite par le copiste, non plus que la série des cordes qui divisent en comparti-

ments le matelas sur lequel Ariane est étendue. Enfin la copie semble, dans quelques parties, inachevée.

2° Une autre copie, presque aussi bien gravée que celle qui précède et plus complète dans les détails, est également sans la tablette. Il n'est donc pas moins aisé, quand on la rencontre, de s'assurer qu'on n'a pas sous les yeux l'estampe originale.

127. *Hercule étouffant Antée.*

B. 246. — Pass. 174. — Ottl. 269. — Hauteur : 0m,308. Largeur : 0m,214. (Voy. la planche, p. 49.)

Bartsch attribue à Raphael le dessin d'après lequel cette planche a été gravée; M. Passavant, au contraire, et avec beaucoup plus de raison, à ce qu'il semble, pense que le modèle fourni à Marc-Antoine devait être de la main de Jules Romain. N'est-ce pas en effet le style rude et la manière un peu pédantesque de l'élève de Raphael qu'on retrouve ici, bien plutôt que la force sans emphase et la science sans ostentation du « divin maître » ? A la vérité, il existe à Londres, dans le Cabinet Royal, un dessin, sous le nom de Raphael, qui représente *Hercule et Antée;* mais ce dessin, d'ailleurs en contre-partie, diffère assez sensiblement de la gravure. Il ne nous semble pas impossible que, comme cela est arrivé dans plusieurs autres occasions, cette étude primitive de la main de Raphael ait ensuite servi de thème à Jules Romain pour un dessin tracé par lui en vue d'une reproduction sur le cuivre.

Quoi qu'il en soit, et à ne considérer dans cette œuvre que les mérites de la gravure même, l'*Hercule étouffant Antée* peut à juste titre être classé parmi les travaux les plus remarquables de Marc-Antoine, au point de vue de l'ampleur et de la fermeté dans la pratique. Les jambes d'Hercule en particulier sont dessinées et modelées avec une vigueur dont plusieurs ouvrages dus à la même main offriraient sans doute de nouveaux témoignages, mais non pas des témoignages plus concluants.

Augustin Vénitien a fait d'*Hercule étouffant Antée* une copie de la même largeur, mais d'une hauteur un peu moindre que celle de la pièce originale, et il l'a marquée, sur la tablette dans le bas à gauche, de ses initiales A. V.

Une autre copie, mieux gravée que la précédente, porte, sur une tablette occupant la place ci-dessus indiquée, les lettres : G. A. P. F. (*Gaspar ab Avibus Patavinus fecit*), signature qu'avait adoptée le graveur padouan Gaspare Osello.

128. *Hercule.*

B. 526. — Pass. 169. — Ottl. 149. — Hauteur, 0m,079. Largeur, 0m,052.

Nous ne connaissons aucune copie de cette petite pièce, une des plus rares, mais non pas une des plus dignes d'être recherchées, parmi celles qu'a laissées Marc-Antoine.

129. *Diane et Endymion.*

B. 252. — Ottl. 142. — Hauteur, 0m,73. Largeur, 0m,50.

Bartsch et Ottley se sont contentés d'intituler cette gracieuse petite pièce : *le Jeune*



L'AURORE.

Homme et la Nymphe suivie de l'Amour. Faut-il s'en tenir à cette désignation un peu vague? Ne serait-on pas autorisé à voir dans ce « jeune homme » auprès duquel est une flûte de Pan, le berger Acis; dans cette nymphe anonyme, Galatée qu'il aimait et dont il était aimé? ou bien, ne pourrait-on, à meilleur droit encore, donner les noms d'Endymion et de Diane aux deux personnages représentés ici? Le sommeil dans lequel le jeune homme est plongé, l'ajustement de l'autre figure, enfin l'obscurité du ciel dans la partie d'où cette figure semble être descendue, tout tendrait à justifier une pareille interprétation de la scène, et c'est pourquoi nous croyons devoir la proposer.

Nous ne connaissons de cette petite estampe qu'une copie en contre-partie dans les mêmes dimensions que l'original. Gravée par un anonyme du XVIe siècle, elle est, quant au dessin surtout, des plus défectueuses. Toutefois, les deux figures principales de la scène gravée par Marc-Antoine ont été reproduites par Jacques Binck, qui les a, il est vrai, entourées d'accessoires tout différents, dans une petite estampe de forme ronde que Bartsch a décrite sous le n° 56 en l'intitulant *l'Autel*. (*Le Peintre-Graveur*, t. VIII, p. 279.)

130. *Le Triomphe de Galatée.*

B. 350. — Pass. 192. — Ottl. 272. — Hauteur, 0m,406. Largeur, 0m,288. (Voy. la planche, p. 81.)

Sauf la différence des sujets, cette planche a beaucoup d'analogie avec celle que nous avons inscrite sous le n° 127. Comme l'*Hercule étouffant Antée*, la *Galatée*, en effet, se distingue par l'extrême fermeté du travail, et si, dans la seconde des deux œuvres, cette exécution relativement austère ne semble pas s'appliquer très exactement à une scène toute de grâce, la planche de Marc-Antoine n'en garde pas moins un mérite considérable et, dans l'ensemble des travaux du maître, une importance particulière.

La gravure de Marc-Antoine, quant à l'ordonnance de l'ensemble et des détails, ne diffère pas de la célèbre peinture à fresque qui orne la Farnésine. Aussi, y a-t-il lieu de croire que, contrairement à ses habitudes, Raphael aura cette fois confié au graveur non pas une esquisse, non pas une « première pensée » de la composition qu'il se proposait de peindre, mais bien une copie dessinée de la peinture même qu'il venait d'achever.

Mariette dans son *Abecedario* (t. IV, p. 323) parle d'une épreuve de cette planche — épreuve conservée aujourd'hui dans le cabinet de Vienne — qui, suivant lui, aurait été retouchée par Raphael lui-même : « Raphael, dit-il, a pris soin de la retoucher à la plume avec une patience merveilleuse, et il n'y a presque pas un endroit où il n'ait travaillé, surtout dans les passages des ombres à la lumière... Elle vient d'un recueil qui a été apporté d'Espagne en France et que l'on prétend avoir été un présent de Raphael à quelque grand de cette cour... »

L'épreuve dont il s'agit a été en effet apportée en France puisque, au XVIIe siècle, elle appartenait au grand-père de Mariette, Pierre Mariette, qui a inscrit son nom au verso avec la date 1666; mais est-il aussi sûr que les travaux à la plume dont elle est couverte soient de la main de Raphael? Si on doit le croire, comment s'expliquer que

ces indications minutieuses ayant pour objet de modifier l'œuvre du graveur, que ces corrections prescrites par le peintre lui-même — et par quel peintre! — n'aient pas été, en réalité, acceptées par Marc-Antoine? Comment celui-ci, loin de se soumettre à de pareils avis, en aurait-il pour ainsi dire récusé l'autorité, puisque la planche publiée par lui est demeurée exactement dans l'état où elle se trouvait avant les retouches que porte l'épreuve conservée à Vienne? Peut-être, au lieu de vouloir avec Mariette et avec Bartsch (t. XIV, p. 263) reconnaître la main de Raphael dans ce travail après coup, serait-il plus prudent de n'y voir que celle d'un artiste opérant pour son propre compte, en vue de ses études personnelles; ou bien, n'y aurait-il là simplement qu'un travail préparatoire entrepris par quelqu'un des futurs copistes de la planche de Marc-Antoine pour mieux se pénétrer des conditions de sa tâche et pour la raisonner en quelque sorte sur le papier avant de l'aborder sur le cuivre.

Les estampes qui reproduisent la fresque même de la Farnésine sont nombreuses, depuis les planches gravées au XVII[e] et au XVIII[e] siècle jusqu'à celle que M. Richomme a publiée de nos jours. Les copies faites directement d'après la gravure de Marc-Antoine ne le sont guère moins; nous nous contenterons d'en mentionner trois, toutes les autres, soit en raison de leurs dimensions réduites, soit à cause de la médiocrité manifeste de l'exécution, ne permettant aucune méprise, même aux regards les moins exercés.

1° Copie gravée par Marc de Ravenne, qui l'a signée de la lettre initiale R dans le bas, un peu vers la gauche.

2° Copie assez habilement faite, mais cependant très inférieure au modèle quant au dessin en général et, particulièrement, quant au caractère des têtes. Elle porte la tablette de Marc-Antoine à la même place que dans l'original, mais il est facile de la distinguer de celui-ci en constatant, entre autres infidélités matérielles, les différences suivantes. La lumière étroite que Marc-Antoine avait indiquée sur la jambe gauche de Galatée a été élargie par le copiste, de manière à s'étendre presque jusqu'au contour extérieur de cette jambe. L'espace blanc compris, à gauche, entre les tailles horizontales qui figurent l'azur du ciel et la conque dans laquelle souffle le Triton placé du même côté, cet espace, dont la hauteur dans la pièce originale est de 12 millimètres, se trouve dans la copie réduit de plus de moitié. Enfin, au lieu d'être, comme dans le modèle, formée de trois plumes seulement, l'aile droite de l'Amour qui vole en se dirigeant vers la droite se compose de quatre plumes dans la copie.

3° Autre copie plus chargée de ton et d'ailleurs plus faible que la précédente. Il suffira de dire, pour la rendre aisément reconnaissable, qu'elle n'a pas, comme celle-ci, la tablette de Marc-Antoine, et que là où cette tablette aurait pu se trouver, un espace blanc en simule à peu près la forme.

131. *Orphée charmant les animaux.*

B. 314. — Pass. 191. — Ottl. 240. — Hauteur : 0m,215. Largeur : 0m,171.

Quoique la composition de cette scène, gravée probablement par Marc-Antoine

d'après son propre dessin, accuse chez l'artiste une singulière inexpérience pittoresque et une imagination assez pauvre, elle ne laisse pas de se recommander à l'attention par l'expression dans certaines parties d'un sentiment déjà vif du beau et, notamment dans le dessin des pieds d'Orphée, par cette ample intelligence de la forme qui caractérisera à l'avenir les œuvres du maître. Sans doute, il n'y a encore ici que la promesse un peu équivoque du rare talent qui se manifestera si nettement quelques années plus tard ; sans doute, le jeune graveur d'*Orphée*, hier encore apprenti de Francia, est loin de se montrer, dans ce travail presque puéril par certains côtés, en pleine possession de ses facultés et de lui-même ; mais il n'en trahit pas moins les instincts d'un artiste sous l'insuffisance des moyens qu'il emploie, et là même où son œuvre est le plus incomplète ou le plus maladroite, elle échappe à la platitude par l'ingénuité.

132. *Orphée et Eurydice.*

B. 282. — Pass. 189. — Ottl. 187. — Hauteur : 0m,130. Largeur : 0m,97.

Il existe deux états de cette planche, dont les épreuves d'ailleurs sont extrêmement rares. Dans le premier, la forme du cadre qui contient la scène est celle d'un parallélogramme régulier et l'estampe ne porte pas le monogramme de Marc-Antoine ; dans le second état, ce monogramme a été ajouté ; les angles supérieurs de la planche ont été abattus de manière à former de chaque côté un pan coupé.

Le dessin que cette planche reproduit a été attribué tantôt à Marc-Antoine lui-même, tantôt à Francia. Ne serait-on pas mieux fondé à croire qu'il est sorti de la main de Mantegna ? La coiffure et l'ajustement archaïque d'Eurydice, — ajustement qui rappelle celui des Muses dans le tableau conservé au musée du Louvre, — la multiplicité des plis courts et cassés dont la tunique d'Orphée est comme sillonnée dans toutes ses parties ; enfin, le caractère des têtes et la nature effilée jusqu'à la maigreur des deux figures, tout tendrait suivant nous à justifier cette opinion.

Quelle qu'ait été d'ailleurs l'origine du modèle choisi par Marc-Antoine, il est certain que celui-ci, à l'époque où il le traduisait sur le cuivre, n'avait pas dépassé encore la période des premiers essais. La planche d'*Orphée et Eurydice* est peut-être antérieure même à celle que nous avons inscrite sous le numéro qui précède, et, plus probablement encore, elle a été gravée avant l'*Apollon avec Hyacinthe* qui porte la date d'avril 1506. (Voy. plus haut, n° 108.) Or, comme une autre planche que nous décrirons un peu plus loin (n° 134) et qui est datée de 1505, accuse au contraire un burin plus inexpérimenté encore que celui qui a gravé *Orphée et Eurydice*, on peut, sans courir grand risque de se tromper, placer l'exécution de ce dernier ouvrage entre les deux dates ci-dessus indiquées, c'est-à-dire soit à la fin de l'année 1505, soit au commencement de l'année 1506.

133. *Orphée ramenant Eurydice des Enfers.*

B. 295. — Pass. 190. — Ottl. 199. — Hauteur : 0m,180. Largeur : 0m,132.

M. Passavant (*le Peintre-Graveur*, t. VI, p. 30) pense que le dessin d'après lequel

Marc-Antoine a gravé cette planche a dû être fait par le Sodoma. Rien de plus vraisemblable si l'on ne regarde que l'*Orphée*, dont la tête en effet a beaucoup d'analogie avec celles de plusieurs figures qu'on retrouve dans les tableaux ou dans les peintures murales du maître siennois; mais les formes d'Eurydice ont une plénitude assez en désaccord avec la manière accoutumée et le style plutôt élégant que robuste du Sodoma. Ne serait-il pas dès lors permis de supposer que, suivant un procédé éclectique dont on trouverait plus d'un exemple dans d'autres œuvres sorties de la même main, Marc-Antoine a rapproché de la figure d'Orphée une Eurydice d'origine toute différente, et que, pour celle-ci, il a eu recours à un modèle dessiné par un élève de Raphael, sinon par Raphael lui-même ?

134. *Pyrame et Thisbé.*

B. 322. — Pass. 194. — Ottl. 248. — Hauteur : 0^{m},238. Largeur : 0^{m},216. (Voy. la planche, p. 9.)

Sur un petit écusson placé dans le bas de la planche, à droite, se trouve le monogramme de Marc-Antoine, surmonté du millésime 1505 : date antérieure à celles que le maître a inscrites sur d'autres ouvrages appartenant aussi à la période de sa jeunesse. En raison de cette date authentique, qui d'ailleurs explique et excuse la faiblesse de l'œuvre elle-même, il y a donc lieu de regarder l'estampe représentant *Pyrame et Thisbé* comme une des premières, sinon comme la première qu'ait publiée Marc-Antoine. Celui-ci, lorsqu'il la fit paraître, aurait été âgé de vingt-cinq ans, si, comme on est fondé à le croire, l'époque de sa naissance remonte à l'année 1480.

L'inexpérience, au point de vue de la pratique, qu'accuse la planche dont il s'agit n'est pas au surplus moins évidente quant à l'ordonnance même et aux détails de la composition. Tout ici révèle les timidités d'une imagination presque enfantine aussi bien que les naïves maladresses de la main. Quoi de plus naturel dès lors que d'attribuer au jeune graveur lui-même l'invention et le dessin de la scène que son burin a reproduite ?

Dans cette planche, à droite, au-dessus de l'épaule droite de Pyrame, s'élève un arbre à côté duquel on voit une sorte de piédestal ou, plus probablement, de tombeau, avec ces lettres gravées sur la partie qui se présente de face : S. R. N. L'arbre est chargé de petits fruits figurant sans doute les mûres, qui, suivant la fable, se teignirent du sang des deux amants ; mais l'allusion qu'impliquent les trois lettres initiales demeure pour nous beaucoup plus mystérieuse. Qui sait au reste si, même dans la pensée de Marc-Antoine, ces lettres devaient avoir une signification précise ? Peut-être ne faut-il voir ici que la simple contrefaçon matérielle de quelque fragment antique que le graveur aura reproduit tel quel, sans se douter que les curieux à venir ou les rédacteurs de catalogues s'aviseraient un jour de lui demander compte de ses intentions sur ce point. La jeunesse de Marc-Antoine à l'époque où il gravait sa planche et l'inexpérience ingénue avec laquelle il en a traité les divers détails ne permettraient-elles pas de proposer, faute de mieux, cette explication négative ?

135. *Silène soutenu par un jeune bacchant.*

B. 294. — Pass. 181. — Ottl. 212. — Hauteur : 0^{m},176. Largeur : 0^{m},133.

La scène qu'a gravée Marc-Antoine n'est pas, comme on le suppose généralement, de l'invention de Raphael ou de Jules Romain. A l'addition près sur la planche de la cuve placée à droite, de l'arbre qui s'élève à gauche et de quelques autres accessoires encore, elle est la reproduction exacte d'un bas-relief antique dont on trouve une gravure au trait dans le recueil publié à Rome en 1808 par Giorgio Zoega, sous ce titre : *Bassi rilievi antichi del palazzo Albani.* Au-dessous de cette gravure, on lit : *Acrato sorretto da un satiro.* Or, comme suivant Creuzer (*Symbol.*, t. III, p. 217), Acratos (*vin pur*), génie parèdre de la suite de Bacchus, ne serait autre que Silène lui-même, nous avons cru pouvoir donner le nom de celui-ci au personnage dont le jeune bacchant soutient le corps ébranlé par l'ivresse.

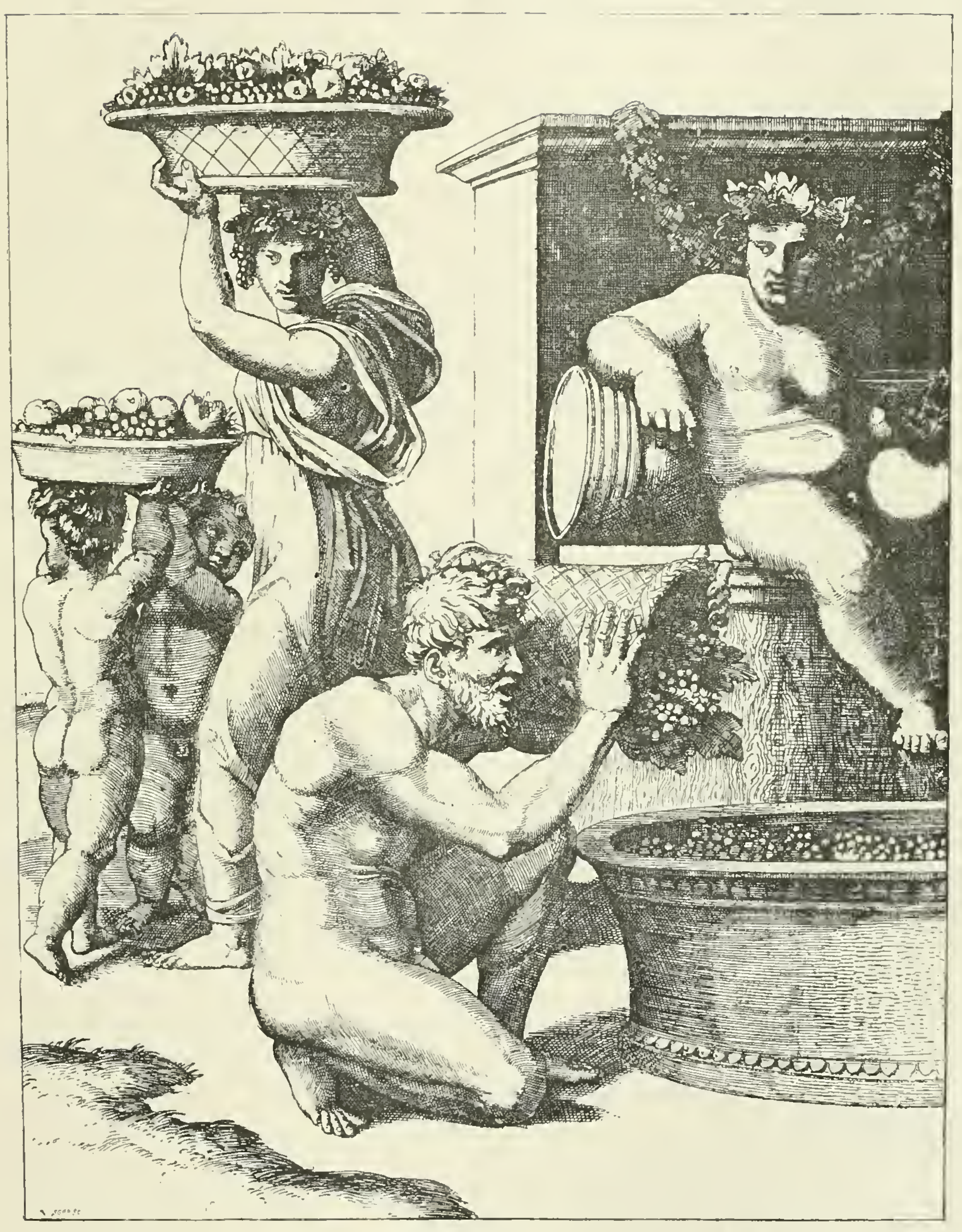
Outre deux copies en contre-partie, l'une sans marque, l'autre avec les initiales A. A., il existe de cette planche une copie dans le même sens que l'original, mais dans des dimensions un peu plus grandes, au moins quant à la hauteur de la planche. Elle a été gravée par le maître au monogramme AT, dont on voit la tablette suspendue à une des branches de l'arbre.

136. *Silène ou Bacchus présidant à la vendange,* pièce dite *la Petite Vendange.*

B. 306. — Pass. 186. — Ottl. 223. — Hauteur : 0^{m},188. Largeur : 0^{m},146.

Pièce sans marque, mais, en raison de sa beauté même, une des plus authentiques parmi celles qui composent l'œuvre de Marc-Antoine. Elle a été probablement gravée d'après un dessin de Raphael, peut-être d'après ce « dessin au bistre » dont M. Passavant parle dans son ouvrage sur *Raphael d'Urbin et son père* (t. II, p. 579), et qui « se trouvait, dit-il, en 1776, dans la succession de Neymann, à Amsterdam ».

Nous connaissons trois copies de cette estampe, dont deux gravées en contre-partie, l'une par un graveur anonyme, l'autre par Jérôme Hopfer, et ne pouvant par conséquent induire personne en erreur; la troisième copie, au contraire, est assez trompeuse, non seulement parce qu'elle est dans le même sens et dans les mêmes dimensions que l'original, mais parce qu'elle reproduit avec exactitude jusqu'aux plus légers travaux, jusqu'aux moindres détails de la planche de Marc-Antoine. Il n'y a guère d'exception à faire que pour la tête dans l'ombre de l'enfant vu de face, dont les traits — les yeux surtout — ont été négligemment dessinés par le copiste, et pour la partie du terrain qui se trouve, à gauche, comprise entre le bas de la jambe droite de l'enfant vu de dos et le trait carré de la planche. Dans l'original, on voit sur ce terrain deux petites séries de tailles très courtes et à peu près horizontales au-dessous du contour qui dessine le mollet ; ces tailles n'existant pas dans la copie, le terrain, à cette place, est entièrement blanc.



LA VENDANGE.

D. 156

137. *Bacchanale*, dite aussi *l'Offrande à Priape*.

B. 249. — Pass. 177. — Ottl. 134. — Hauteur : 0m,146. Largeur : 0m,512.

Deux estampes dues l'une et l'autre, dit-on, au burin de Marc-Antoine reproduisent cette composition imitée d'un bas-relief antique qui, au temps du graveur, se trouvait encastré dans un mur auprès de l'église de San Marco, à Rome. Un autre bas-relief, conservé aujourd'hui dans le musée de Naples, nous montre la même scène disposée de la même manière. Nul doute donc sur l'origine antique du modèle dont Marc-Antoine s'est servi. Reste à savoir si c'est à bon droit qu'on attribue au maître les deux planches, — gravées d'ailleurs en contre-partie l'une de l'autre, — ou si, au contraire, l'une d'elles seulement doit être considérée comme authentique.

La principale raison en faveur de cette seconde opinion est, suivant nous, la très notable différence qui existe, quant aux caractères de l'exécution, entre les deux planches dont il s'agit. L'une — celle que Bartsch (no 248) et M. Passavant (no 176) regardent comme ayant été gravée par Marc-Antoine antérieurement à la planche qu'ils décrivent chacun sous le numéro suivant — nous semble si peu conforme à la manière habituelle du maître que nous ne saurions l'admettre parmi les œuvres de celui-ci. Ce que le travail y a de maigre, d'incertain, d'égratigné pour ainsi dire ; la vivacité mesquine et l'exiguïté des reflets qui suivent les contours de toutes les parties dans l'ombre ; le dessin, dans l'ensemble comme dans les détails de chaque figure, plutôt essayé que voulu, plutôt recherché que ressenti, tout nous autorise à penser que cette planche n'est qu'une copie, malgré l'inscription du monogramme de Marc-Antoine sur le piédestal du Terme, à gauche.

L'autre estampe, au contraire, celle que Bartsch a décrite sous le no 249, a dans le faire l'aisance robuste et, dans le dessin des formes, la précision habituelle au maître. C'est donc seulement à cette estampe que nous croyons devoir attribuer la valeur d'une œuvre originale.

Outre la répétition en contre-partie attribuée à tort, selon nous, à Marc-Antoine, et dont nous venons de parler, il existe :

1° Une copie, également en contre-partie, de la *Bacchanale*, gravée par Enea Vico, dit Æneas Vicus, qui l'a marquée, vers le milieu, des trois premières lettres de son prénom : AEN.

2° Une copie contemporaine anonyme dans le même sens et dans les mêmes dimensions que l'original. Elle diffère d'ailleurs de celui-ci non seulement par l'incorrection générale du dessin, mais encore par certaines infidélités dans les éléments partiels de l'effet. Ainsi, la main gauche du bacchant placé à la gauche de Bacchus est entièrement claire dans cette copie, tandis qu'elle est en partie ombrée dans le modèle ; la lumière que Marc-Antoine avait indiquée sur le genou gauche de cette même figure n'a pas été reproduite par le copiste qui a indistinctement couvert de tailles le genou et la jambe tout entière ; enfin, sur le front du faune enfant, debout à côté de la femme qui joue des cymbales, on voit deux cornes qui n'existent pas à la même place dans l'estampe originale.

3° Un fragment de la pièce gravée par Marc-Antoine — le groupe que forment à gauche la satyresse et le terme de Priape — a été, avec quelques changements dans les accessoires, reproduit à l'eau-forte par un graveur anonyme du XVIe siècle.

138. *Un Satyre surprenant une femme endormie.*

B. 285. — Pass. 180. — Ottl. 194. — Hauteur : 0m,150. Largeur : 0m,129.

La raideur et, quelquefois, la maladresse du dessin, notamment dans la figure de la femme endormie, la maigreur générale du travail, la couleur uniformément noire du fond, — ce qui donne à l'aspect de la planche une certaine analogie avec celui des nielles, — tout tend à prouver qu'à l'époque où Marc-Antoine a gravé cette pièce, il était encore sous l'influence de ses habitudes d'orfèvre, bien plutôt qu'il ne se trouvait en mesure de faire formellement acte de graveur. Il est donc certain que la pièce dont il s'agit appartient à la jeunesse du maître, et il est probable qu'il aura ici reproduit sur le cuivre une de ses propres compositions.

139. *Deux Satyres enlevant une femme.*

B. 305. — Pass. 183. — Ottl. 220. — Hauteur : 0m,176. Largeur : 0m,135.

L'inexpérience qu'accuse la pièce inscrite sous le numéro qui précède n'est pas moins évidente dans celle-ci, où les procédés de travail sont d'ailleurs moins fins et moins souples encore. Les deux estampes appartiennent donc à peu près à la même époque de la vie du maître. Il y a toutefois cette différence entre elles que l'une, au point de vue de la composition et de l'effet, est traitée simplement à l'imitation des nielles, et que l'autre, au contraire, — celle qui nous occupe, — laisse deviner chez l'artiste qui l'a faite certaines velléités d'émancipation, une certaine recherche de l'ordonnance pittoresque en dehors des combinaisons ordinaires et des moyens restreints de l'orfèvrerie.

Au lieu de se dessiner sur un fond perdu et d'être, comme un bas-relief ou une plaque niellée, disposée sur un plan unique, la scène représentée ici a pour fond un paysage, très peu compliqué, il est vrai, mais cependant conçu et indiqué de manière à simuler quelque chose d'une série de plans successifs, en avant desquels les figures sont groupées avec une intention assez formelle de mouvement dans l'agencement général et dans les lignes.

140. *La Nymphe du Printemps et le Satyre.*

B. 319. — Pass. 185. — Ottl. 246. — Hauteur : 0m,232. Largeur : 0m,186.

Bartsch et M. Passavant se sont contentés d'intituler cette pièce : *le Satyre surprenant la nymphe.* Ottley a pensé qu'on pourrait y reconnaître une image des amours de *Jupiter et d'Antiope :* le titre que nous proposons à notre tour ne serait-il pas justifié par le caractère du paysage, dont tous les détails tendent à exprimer le réveil de la nature, la riante apparition du renouveau ? En outre, la trompe formée d'une

corne que tient la nymphe et qui semble impliquer l'idée d'une évocation magique, d'une sorte d'appel fait par cette nymphe à la vie prête à se répandre autour d'elle ; l'attitude même et le geste du satyre exempts l'un et l'autre de la violence brutale avec laquelle agissent les personnages de même espèce représentés dans les deux scènes qui précèdent, — tout nous paraît donner à celle-ci une signification plus poétique et plus haute que ne le comporterait ce simple thème tant de fois traité d'ailleurs : « Une nymphe surprise par un satyre ».

Suit-il de là que les intentions prêtées par nous à l'auteur de la composition, — c'est-à-dire très probablement à Marc-Antoine lui-même, — aient été traduites avec toute la précision et toute la grâce désirables ? On serait mal venu à le prétendre. Ici, au contraire, l'ordonnance de l'ensemble et des détails accuse les timidités d'une intelligence et d'une main naïves, si l'on veut, jusqu'à la gaucherie ; mais sous ces dehors incomplets quelque chose se fait jour d'un sentiment jeune et sincère. L'accent d'une certaine émotion intime vivifie ces formes un peu inertes, enrichit ces lignes ou ces indications un peu grêles ; ce qui n'est qu'insuffisamment exprimé se devine, en raison même de la candeur avec laquelle l'artiste a usé, pour se faire comprendre, des procédés sommaires et des demi-mots.

Ainsi, c'est au moyen de quelques touffes d'herbes en fleur surgissant çà et là sur le terrain au premier plan, c'est en ajoutant quelques bourgeons aux branches des maigres buissons qui s'élèvent à côté ou au-dessus des figures, que Marc-Antoine a entendu donner au paysage une signification printanière, sinon l'aspect même du printemps. Il ne laissait pas en cela de revenir presque à la méthode des peintres de l'antiquité qui, pour indiquer qu'une scène figurée sur un vase se passe dans une forêt, se contentaient, en guise de fond, d'une branche d'arbre ou d'une tige de plante jetée transversalement sur le champ au milieu duquel ils avaient groupé leurs personnages. A cela, d'ailleurs, se bornerait l'analogie de l'œuvre du graveur avec les monuments de l'art antique. Les amples formes du style propre à ceux-ci, la forte simplicité qui les caractérise ne se retrouvent pas, tant s'en faut, dans la scène représentée par Marc-Antoine. La nymphe et le satyre qui y figurent sont conçus avec l'indépendance instinctive d'un talent que l'érudition n'a pas encore mûri ; les intentions poétiques que révèlent tant bien que mal les accessoires semblent procéder d'une imagination en quête de ses propres ressources et suppléant, en attendant mieux, à la certitude par la recherche, à l'expérience par la bonne volonté.

Sur la face verticale d'une pierre, placée au-dessous du pied droit de la nymphe, on lit en très petits caractères la date suivante : 1506 MAZ ii. C'est donc au mois de mai de l'année 1506 que cette planche a été gravée, par conséquent un mois seulement après l'achèvement de la planche représentant *Apollon et Hyacinthe*. (Voy. n° 108.) Or, si court qu'ait été l'espace de temps écoulé entre l'exécution des deux ouvrages, le second témoigne d'un notable progrès dans le talent du graveur. Le travail y est plus délicat et plus souple que dans l'*Apollon et Hyacinthe ;* la tête de la nymphe est traitée avec un sentiment de la beauté que les têtes des figures antérieurement gravées par Marc-Antoine permettraient à peine de soupçonner.

141. *Un Satyre et un Jeune Homme combattant auprès d'une femme.*

B. 279. — Pass. 178. — Ottl. 183. — Hauteur : 0m,118. Largeur : 0m,81.

Cette pièce, probablement postérieure de deux ou trois années à la pièce décrite sous le numéro qui précède, appartient encore à la série des œuvres gravées par Marc-Antoine au commencement de sa carrière; mais elle se distingue de la plupart de celles-ci par la sûreté du sentiment et du faire, par les témoignages sans équivoque d'un talent qui a déjà pris confiance en lui-même et que l'expérience achèvera bientôt de fortifier. Aussi l'estampe dont il s'agit peut-elle être considérée comme marquant dans l'histoire de ce talent non seulement la fin des essais préliminaires, mais encore une sorte de transition entre cette période de début et la période qui va suivre. Elle a en outre cela de remarquable que, plus clairement encore que les travaux antérieurs sortis de la même main, elle démontre l'influence exercée sur Marc-Antoine par les exemples d'Albert Dürer.

Et ce n'est pas simplement dans les procédés de l'exécution que l'imitation du maître allemand est ici sensible; elle s'étend aussi au choix des éléments mêmes de la composition. Ainsi, la masse de végétation sur laquelle se dessinent les figures est empruntée à un dessin d'Albert Dürer, comme les arbres qui s'élèvent au centre de la scène dans la planche représentant *Mars et Vénus* (voy. nº 119) sont, à quelques légères modifications près, copiés d'après l'estampe de Dürer dite les *Effets de la jalousie.* Or la planche de *Mars et Vénus* porte la date 1508; *le Satyre et le Jeune Homme combattant auprès d'une femme* semblent avoir été gravés un peu plus tard, — en 1509 ou, tout au plus, au commencement de 1510; enfin, les copies gravées au burin d'après les *bois* d'Albert Dürer appartiennent à une époque un peu antérieure. On peut donc dire que dans la période comprise entre la publication des copies d'après ces *bois* et celle de l'estampe qui nous occupe, tous les travaux exécutés par Marc-Antoine se ressentent plus ou moins des enseignements venus de l'Allemagne, et que, jusqu'au jour où ce fut le tour de Raphael de lui imposer sa discipline, le graveur bolonais, de moins en moins préoccupé des doctrines et des exemples de son maître Francia, se contenta de subir à sa manière, mais de subir en réalité avec une docilité croissante l'autorité du peintre-graveur de Nuremberg.

Quelle est la signification précise de la scène gravée par Marc-Antoine? Ne faut-il voir ici que la vulgaire querelle de deux rivaux se disputant la possession d'une femme aimée ou désirée? — ou bien, comme dans l'estampe d'Albert Dürer dite les *Effets de la jalousie*, s'agit-il d'une image allégorique de l'éternelle lutte entre le Vice, personnifié par le satyre, et la Vertu, figurée par ce robuste jeune homme dont le bras vengeur écrasera tout à l'heure l'ennemi qui tente de lui résister?

Faute d'explication suffisante, le mieux, à ce qu'il semble, est de s'en tenir à l'appréciation pure et simple du travail et d'y reconnaître, sans chercher au delà, les témoignages d'une pratique déjà très habile, bien que cette pièce ait été gravée avant celles qui devaient le plus solidement établir la renommée de Marc-Antoine.

Le graveur italien dont le monogramme est formé des lettres A. M. D. et Augustin Vénitien ont fait chacun une copie de cette pièce dans les mêmes dimensions que l'original. En outre, l'estampe de Marc-Antoine a été reproduite en contre-partie et avec quelques modifications de détail par Albert Altdorfer dans une petite pièce, d'ailleurs fort médiocre au point de vue du dessin et du style.

142. *Satyre assis jouant avec un enfant.*

B. 281. — Pass. 179. — Ottl. 186. — Hauteur : $0^m,126$. Largeur : $0^m,95$.

Il nous semble au moins difficile d'admettre avec Bartsch et M. Passavant que cette estampe, si belle d'ailleurs à n'y considérer que le travail du graveur, soit la reproduction d'un dessin de Raphael. Nous serions bien plutôt tenté de croire qu'un élève de celui-ci a fourni à Marc-Antoine le modèle qu'il devait transporter sur le cuivre. Est-ce Raphael en effet qui aurait pu indiquer aussi incorrectement, aussi contrairement à l'exactitude anatomique, le mouvement des jambes de l'enfant par rapport à celui des reins et du haut du corps? Est-ce lui qui aurait eu cette singulière distraction, qui aurait commis cette grosse faute d'attacher la hanche gauche de cette figure d'enfant à peu près au milieu du dos, et de représenter de face une jambe que l'attitude générale du corps l'obligeait à dessiner tout autrement?

Quoi qu'il en soit de cette difformité partielle et des conséquences qu'on en voudra tirer, la composition de la scène ne manque ni de plénitude, ni d'harmonie dans les lignes, et, par l'aisance avec laquelle les travaux du burin ont été conduits, la pièce dont il s'agit mérite d'être mise au nombre des meilleures qu'ait laissées Marc-Antoine.

Nous ne connaissons qu'une copie de cette planche, et encore est-elle en contre-partie. C'est celle qu'en a faite Corneille Matsys et qu'il a signée, dans le bas à droite, de son nom ainsi abrégé : COR. MET.

143. *Un Faune assis auprès d'un enfant,* ou peut-être *Marsyas enseignant au jeune Olympe à jouer de la flûte.*

B. 296. — Pass. 182. — Ottl. 213. — Hauteur : $0^m,176$. Largeur : $0^m,137$.

« Le dessin de cette composition, dit M. Passavant, est fort beau, dans la manière de Raphael, mais point entièrement dans son style. » A notre avis, le « dessin » de plusieurs parties, — celui de la tête de l'enfant en particulier, — n'est rien moins que « beau », et lors même qu'on reconnaîtrait dans le reste quelque chose d'analogue à la « manière de Raphael », il suffirait de ces très sensibles imperfections partielles pour qu'on fût autorisé à croire Raphael personnellement étranger à l'exécution du modèle reproduit ici par Marc-Antoine. Nous ne pouvons donc, quant aux origines de ce modèle, que renouveler l'observation faite à propos de la planche inscrite sous le numéro qui précède. Comme pour l'exécution de celle-ci, c'est très probablement à une œuvre dessinée par un des élèves de Raphael que le graveur aura eu recours pour en faire le thème de son propre travail.



LES DEUX FAUNES ET L'ENFANT.

Bien que cette planche ne porte pas le monogramme de Marc-Antoine, elle n'en mérite pas moins d'être comptée parmi les œuvres authentiques du maître. Le travail y rappelle de tous points les procédés ordinaires de Marc-Antoine, et si, comme nous l'avons dit, le dessin des formes autorise çà et là des réserves sur la valeur du modèle donné, l'habileté matérielle avec laquelle celui-ci est rendu ne laisse, en ce qui concerne la gravure, aucune place à l'équivoque.

144. *Deux Faunes portant un enfant dans une corbeille.*

B. 230. — Pass. 175. — Ottl. 122. — Hauteur : 0^m,153. Largeur : 0^m,180.

Comme l'estampe décrite dans le présent catalogue sous le n° 135, cette pièce est la reproduction d'un bas-relief antique conservé aujourd'hui à Rome, dans les collections de la Villa Albani, et publié sous le n° 53 dans les *Monuments inédits* de Winckelmann.

Pièce sans marque, mais certainement de la main de Marc-Antoine, et même une des plus belles qu'il ait gravées. « Il ne se peut, dit Bartsch, rien désirer de plus parfait... tant pour le dessin que pour la gravure. » On trouverait difficilement en effet, même dans l'œuvre de Marc-Antoine, une estampe supérieure à celle-ci. Cette belle pièce d'ailleurs, — et fort heureusement pour les amateurs, — est un des ouvrages du maître qu'il est le moins rare de rencontrer.

IV

SUJETS ALLÉGORIQUES OU SYMBOLIQUES

PIÈCES EN SUITES

I. Les Trois Vertus théologales et les Quatre Vertus cardinales.

145. *La Foi.*

B. 387. — Pass. 205. — Ottl. 230. — Hauteur : 0^{m},214. Largeur : 0^{m},105.

Les sept estampes dont cette suite est formée portent chacune un petit chiffre très légèrement gravé dans l'angle, à gauche, d'une étroite marge blanche servant en quelque sorte de base à la composition et comprise, dans toute la largeur de la planche, entre la ligne horizontale qui limite cette composition même et le trait carré inférieur. Cependant, il arrive parfois que l'on rencontre des épreuves tirées sans ce numéro d'ordre et, par conséquent, antérieures aux épreuves généralement répandues ; mais, à cette menue remarque près, les deux séries d'épreuves n'offrent pas de différences, et c'est tout au plus si l'on peut regarder l'absence de chiffres sur l'une d'elles comme une particularité assez importante pour constituer, à proprement parler, un « premier état ».

Bartsch n'hésite pas à attribuer à Raphael les dessins d'après lesquels Marc-Antoine a gravé ces planches et, de son côté, M. Passavant (*Raphael d'Urbin et son père*, t. II, p. 589) classe parmi les dessins du même maître ceux que le graveur a reproduits ici. Ne serait-on pas mieux fondé à penser que les modèles fournis à Marc-Antoine sont sortis, non de la main de Raphael lui-même, mais de celle d'un de ses élèves, Jules Romain par exemple, plus probablement qu'aucun autre ? La vigueur un peu emphatique du style, le caractère presque viril de la *Foi* et des autres figures de femmes appartenant à la même suite, le goût compliqué de quelque pédantisme qu'accusent les ajustements, tout cela nous paraît plus conforme aux inclinations et aux procédés ordinaires du peintre du palais du Té qu'aux habitudes discrètes et à l'harmonieux génie du peintre des *Stanze*.

146. *L'Espérance.*

B. 391. — Pass. 206. — Ottl. 231. — Hauteur : 0^{m},214. Largeur : 0^{m},105.

Nous ne connaissons aucune copie de cette pièce.

147. *La Charité.*

B. 386. — Pass. 207. — Ottl. 232. — Hauteur : 0^{m},214. Largeur : 0^{m},105.

Une copie, dans le même sens et dans les mêmes dimensions que la planche originale, se distingue de celle-ci :

1° Par le dessin très défectueux du visage de la *Charité* et par l'absence du trait,

soutenu de quelques petites tailles, au moyen duquel Marc-Antoine a indiqué dans la lumière l'emmanchement du col et des muscles du dos;

2° Par l'omission, auprès du coude droit de cette figure, dans la partie claire du bras, de deux séries de points disposées chacune en demi-cercle pour faire sentir la forme du muscle à cette place;

3° Par la contrefaçon inexacte du monogramme de Marc-Antoine. Ce monogramme, dans la copie, est plus grand que dans l'original et, en outre, la lettre M y est d'une forme un peu différente.

148. *La Justice.*

B. 388. — Pass. 208. — Ottl. 233. — Hauteur : 0^{m},214. Largeur : 0^{m},105.

Comme les figures de l'*Espérance* et de la *Charité* inscrites sous les numéros qui précèdent, la figure de la *Justice* est tournée vers la droite et vue presque de dos. Seulement, au lieu d'être, comme ces deux figures, représentée dans une attitude immobile, la *Justice* se montre ici en mouvement et en marche.

149. *La Force.*

B. 389. — Pass. 209. — Ottl. 234. — Hauteur : 0^{m},214. Largeur : 0^{m},105.

Une bonne copie, gravée dans le même sens et dans les mêmes dimensions que la planche originale, se distingue de celle-ci par l'absence du monogramme au-dessous de la base d'une colonne sur laquelle la figure s'accoude.

150. *La Tempérance.*

B. 390. — Pass. 210. — Ottl. 235. — Hauteur : 0^{m},214. Largeur : 0^{m},105.

L'ajustement de cette figure ne diffère pas de l'ajustement choisi pour chacune des figures précédentes, la figure de la *Justice* exceptée; c'est-à-dire qu'il consiste simplement dans une robe rattachée par une double ceinture autour de la taille et à la hauteur des hanches et laissant le haut du buste, ainsi que les bras, à découvert.

151. *La Prudence.*

B. 392. — Pass. 211. — Ottl. 236. — Hauteur : 0^{m},213. Largeur : 0^{m},105.

Outre une copie de cette pièce avec la contrefaçon de la marque de Marc-Antoine, — copie d'ailleurs assez faible, et d'autant plus facile à reconnaître que l'ombre portée par la figure sur l'intérieur de la niche, à droite, s'étend jusqu'au bras gauche, tandis que dans l'original un espace clair sépare, depuis l'épaule jusqu'au-dessous de la saignée, le contour de ce bras des tailles au moyen desquelles l'ombre est figurée, — il existe une copie en contre-partie gravée avec une certaine habileté par un graveur anonyme du XVIe siècle.



LA FOI.

II

152. *La Force.*

B. 375. — Pass. 201. — Ottl. 189. — Hauteur : 0m,135. Largeur : 0m,074.

Cette petite pièce et la suivante, qui lui sert de pendant, auraient été, suivant Bartsch, gravées d'après les dessins de Mantegna. Rien de moins admissible, à notre avis. La plénitude des formes et le goût des ajustements, les allures générales du style, tout nous semble de nature à démentir une pareille attribution; ce serait bien plutôt parmi les peintres de l'école de Raphael qu'il conviendrait de rechercher l'auteur des deux dessins que Marc-Antoine a reproduits.

Nous ne connaissons d'autre copie de cette figure isolée que deux copies en contre-partie, l'une sans marque, l'autre avec la marque de Jérôme Hopfer ; mais la figure de la *Force* et celle que nous décrivons sous le numéro qui suit ont été réunies sur une même planche et reproduites dans des dimensions plus petites par un graveur hollandais du XVIe siècle, qui pourrait être Alart Claessen.

153. *La Tempérance.*

B. 376. — Pass. 202. — Ottl. 190. — Hauteur : 0m,135. Largeur : 0m,74.

Comme l'autre figure de la *Tempérance* décrite sous le no 154, celle-ci a pour attribut un mors auquel une bride est attachée.

III

154. *La Philosophie.*

B. 381. — Pass. 203. — Ottl. 216. — Hauteur : 0m,178. Largeur : 0m,147.

La composition gravée par Marc-Antoine n'est pas, comme le dit Bartsch, une de celles qu'on voit dans « les ronds peints au Vatican par Raphael », — c'est-à-dire une des compositions peintes sur les voûtes de la chambre de la *Segnatura*, — mais bien celle-là même qui, simulant un bas-relief, orne la base de la statue de Minerve dans la fresque de l'*École d'Athènes*. Le dessin qui a servi de modèle au graveur fait aujourd'hui partie de la collection du musée des Offices, à Florence.

155. *La Poésie.*

B. 382. — Pass. 204. — Ottl. 217. — Hauteur : 0m,178. Largeur : 0m,147.

La souplesse du dessin, la délicatesse du style, l'exquise facilité du travail dans le modelé des chairs et des draperies, tout fait de cette œuvre charmante une des plus précieuses qu'ait laissées Marc-Antoine. Aussi la *Poésie* est-elle au nombre des pièces



LA JUSTICE.

du maître les plus généralement recherchées, et le haut prix qu'atteignent dans les ventes les épreuves, même médiocres, de cette planche prouve assez l'estime où on la tient dans le monde des artistes et des amateurs. Il n'y a que justice en cela. Aucun ouvrage peut-être n'est aussi propre à caractériser le talent de Marc-Antoine dans ce qu'il a de plus pur et de plus élevé ; aucun n'en résume mieux les qualités intimes, et si ce talent se produit ailleurs, — dans le grand *Jugement de Pâris*, par exemple, ou dans le *Martyre de saint Laurent*, — avec plus de fierté extérieure et plus d'éclat, il n'arrive pas, suivant nous, aussi sûrement qu'ici à persuader l'intelligence et à retenir le regard.

Le dessin de Raphael d'après lequel Marc-Antoine a gravé sa planche diffère assez notablement de la composition peinte sur le même sujet dans un des *tondi* du plafond de la chambre de la *Segnatura*, puisque les deux génies, debout dans le dessin, ont été représentés par le pinceau, l'un assis, l'autre agenouillé. Toutefois, sauf dans certains détails d'ajustement, la figure peinte de la *Poésie* est à peu près la même que la figure gravée par Marc-Antoine et, comme celle-ci, elle est conforme à la belle étude dessinée par Raphael à la pierre noire que l'on conserve dans la collection royale d'Angleterre.

Deux copies de cette pièce dans le même sens et dans les mêmes dimensions que l'original, mais toutes deux d'une exécution très faible, portent l'une un monogramme formé des lettres A et F, l'autre la date 1542 inscrite sur les nuages à côté du pied droit de la figure principale.

Une autre copie, beaucoup mieux exécutée, reproduit en contre-partie l'estampe de Marc-Antoine. Enfin, Giulio Bonasone a copié en petit et avec quelques variantes cette estampe dans une des 150 vignettes gravées par lui pour l'ouvrage intitulé : *Achillis Bocchii Bonon. Symbolicarum quæstionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*. Bologne, 1555.

PIÈCES ISOLÉES

156. *La Prudence.*

B. 371. — Pass. 200. — Ottl. 161. — Hauteur : 0m,140. Largeur : 0m,076.

Malgré l'exiguïté de ses dimensions, cette figure a une majesté et une ampleur qui font songer aux figures de femmes que Raphael a peintes. Aussi, contrairement à l'opinion exprimée par M. Passavant (*Raphael d'Urbin et son père*, t. II, p. 190), ne nous semble-t-il pas possible qu'un autre que ce grand maître ait fourni à Marc-Antoine le modèle qu'il a reproduit ici. L'œuvre gravée, du reste, est, à tous égards, de nature à honorer celui qui l'a faite, et la sûreté du sentiment qu'elle accuse, aussi bien que l'expérience consommée des procédés techniques, permet de penser qu'elle appartient à la même époque que les meilleures pièces sorties de la même main, c'est-à-dire à la période comprise entre les années 1512 et 1520.

Bartsch et, après lui, tous les écrivains spéciaux ont donné à la figure représentée ici le nom de la *Prudence*. Nous ne sommes pas bien sûr que le titre soit d'une exacti-

tude indiscutable; il nous paraît toutefois à peu près justifié par le miroir que cette figure tient à la main, — comme la *Prudence* qu'on voit au Vatican dans la *Salle de Constantin*, — et par le dragon remplaçant, si l'on veut, le serpent symbolique accoutumé.

La seule copie que nous connaissions de cette gravure est trop défectueuse, et par conséquent trop facilement reconnaissable à première vue, pour que nous croyions nécessaire de signaler les différences qu'elle présente. Elle est d'ailleurs sans aucune marque.



LA PRUDENCE.

157. *La Paix.*

B. 393. — Pass. 212. — Ottl. 238. — Hauteur : $0^{m},210$. Largeur : $0^{m},116$.

Parmi les estampes citées par Vasari dans sa *Vie de Marc-Antoine* comme les plus importantes ou les plus belles que le maître ait produites d'après Raphael, on trouve : *una Pace alla quale porge Amore un ramo d'ulivo.* Cette indication est doublement précieuse puisqu'elle établit l'authenticité d'une pièce sur laquelle Marc-Antoine a négligé d'inscrire son monogramme et que, en outre, elle précise le sens d'une composition assez équivoque en elle-même : on pourrait à première vue prendre les deux figures représentées ici pour celles de Vénus et de l'Amour.

Les copies anciennes de cette pièce ne laissent pas d'être nombreuses, mais aucune

n'a assez de mérite pour qu'on puisse, à distance de l'œuvre de Marc-Antoine, la confondre avec celle-ci. Nous indiquerons toutefois les particularités suivantes, auxquelles on reconnaîtra tout d'abord les deux moins faibles de ces copies :

Dans la première, le nombre des branches chargées de feuilles de l'olivier qui s'élève à gauche a été réduit à deux, tandis qu'il est de cinq dans l'original. En outre, on lit sur le terrain, vers le milieu, ces mots : RA. VR. INVEN que la planche gravée par Marc-Antoine ne porte pas.

Dans la seconde, les lettres L. M. se trouvent au bas, à droite, et dans le haut, également à droite, la composition est accompagnée de six vers italiens commençant par ces mots : *Dalla Pallade pudica,* et finissant par ceux-ci : *Gode un interna pace.*

De toutes les anciennes copies faites d'après la *Paix* de Marc-Antoine, la meilleure de beaucoup est une copie en contre-partie dont on rencontre des épreuves, tantôt sans les noms de *Vénus* et de *Cupido*, tantôt avec ces noms inscrits au-dessus de la tête de chacun des deux personnages.

DM

Sd. 17.12. 1927

158. *Le Temps.*

B. 365. — Pass. 199. — Ottl. 139. — Hauteur : 0m,076. Largeur : 0m,055.

Petite pièce sans marque gravée d'après un maître inconnu, peut-être d'après un dessin de Marc-Antoine lui-même; en tous cas pièce des plus remarquables au point de vue de l'exécution, et digne d'être comparée, pour la délicatesse du dessin et du faire, aux meilleures planches de la suite dite des « petits saints ».

159. *L'Éloquence, la Philosophie et la Science.*

B. 399. — Pass. 235. — Ottl. 256. — Hauteur : 0m,272. Largeur : 0m,203.

Pour proposer d'intituler ainsi cette planche, où Heineken (*Dictionnaire des Artistes*, t. Ier, p. 311) avait vu un peu légèrement une image d'*Hercule entre le Vice et la Vertu* et que, depuis Bartsch, on s'est contenté de désigner sous cette simple dénomination : la *Jeune Femme entre deux hommes,* nous nous sommes autorisé à la fois des caractères propres à chacune des trois figures et de la représentation, dans le fond de la scène, d'une partie aisément reconnaissable de la ville de Bologne. Même avant le commencement du XVIe siècle, Bologne, on le sait, était en Italie un des foyers principaux, un des centres les plus renommés de l'activité scientifique et littéraire. Il semble donc assez naturel qu'un artiste bolonais ait eu la pensée de consacrer avec le burin des souvenirs glorieux pour sa ville natale, en même temps que des idées conformes en général à l'esprit de la Renaissance et aux traditions scolastiques.

DM

Sd. 17.12. 1927

Le monogramme de Marc-Antoine, formé de lettres plus grandes que de coutume, est inscrit, sans la tablette, sur le terrain, à peu près au-dessous du bâton sur lequel s'appuie le vieillard qui nous semble personnifier la *Philosophie* ou — suivant le terme alors en usage dans la classification des sept arts libéraux — la *Logique*. Il est bien étrange, soit dit en passant, que Heineken ait voulu voir dans ce monogramme l'indication du nom d'Andrea Mantegna (*Dictionnaire des Artistes*, t. Ier, p. 311, n° 9), et qu'il

ait en conséquence donné pour un ouvrage « sûrement » de la main du maître padouan ce qui, même pour les regards les moins expérimentés, a tous les caractères d'une œuvre de Marc-Antoine. Celui-ci, il est vrai, à l'époque où il gravait cette planche, probablement d'après son propre dessin, n'était pas encore en pleine possession de lui-même. Certaines fautes contre la construction anatomique et l'exactitude du modelé, — particulièrement dans le dos du jeune homme placé à droite, — prouvent de reste l'inexpérience du dessinateur, et, au point de vue du faire, celle du graveur n'est pas ici moins évidente ; mais, quelque notables que soient ces imperfections, elles laissent deviner sous l'insuffisance de la pratique ce sentiment instinctif du beau et ce grand goût qui caractérisent le talent de Marc-Antoine et qui se manifesteront bientôt avec éclat dans les œuvres de sa maturité.



LE TEMPS.

160. *Allégorie sur la vie humaine*, pièce dite *le Jeune Homme au brandon.*

B. 360. — Pass. 219. — Ottl. 125. — Hauteur : 0^{m},272. Largeur : 0^{m},375.

Le fond de cette scène, comme il arrive souvent dans les estampes de Marc-Antoine, est en désaccord avec le caractère idéal des figures qui occupent les devants. Rien de moins poétique, ni de plus maladroitement banal. On y voit, groupés comme au hasard, d'un côté des monticules difformes et des chaumières dominant une étendue d'eau sur laquelle voguent quelques embarcations ; de l'autre, un château fort et des arbres tels qu'aurait pu les dessiner un enfant. Aussi, en raison même de ces maladresses et de ces anomalies, serait-on autorisé à croire qu'ici comme dans l'*Adam et Ève* d'après Raphael, comme dans beaucoup d'autres de ses gravures encore, Marc-Antoine aura voulu compléter par un fond de rencontre le modèle qui lui avait été donné.

Reste à savoir de quelles mains il tenait ce modèle. On a supposé qu'il lui avait été fourni par Francia, et, en effet, le goût dans lequel certaines parties sont traitées ne laisse pas de paraître justifier l'hypothèse. Un autre nom pourtant nous semblerait pouvoir être prononcé avec plus d'à-propos encore : c'est celui de Timoteo Viti. N'y a-t-il pas beaucoup d'analogie entre la manière habituelle de ce peintre dans ses tableaux et le style du dessin d'après lequel la gravure a été faite ? ou bien, à ne prendre pour termes de comparaison que celles de ses œuvres dont Marc-Antoine lui-même a été le traducteur, le *Jugement de Pâris* (n° 113) et *Vénus, l'Amour et Vulcain* (n° 118), n'accusent-ils pas la même origine que le *Jeune Homme au brandon ?* Ce qui distingue seulement l'estampe ainsi dénommée des deux pièces dont nous

venons de rappeler les titres, c'est, dans le choix des types comme dans le dessin des formes partielles, un sentiment plus ample de la beauté ; de même qu'au point de vue de la gravure proprement dite, on y remarque une sûreté d'exécution, une expérience technique beaucoup plus grande que dans les deux planches d'après Timoteo Viti gravées par Marc-Antoine antérieurement à celle-ci.

Il semble donc, vu les progrès qu'elle résume, que la pièce dite le *Jeune Homme au brandon* appartient à une époque assez voisine de celle où Marc-Antoine aura achevé de sortir de la période des essais, et qu'elle précède d'assez peu la publication des ouvrages exécutés par lui sous la direction de Raphael. Sans doute il y a loin de cette œuvre de jeunesse encore à la beauté achevée de planches comme le *Massacre des Innocents* ou le grand *Jugement de Pâris ;* mais n'y a-t-il pas aussi loin au moins du talent équivoque qui produisait *Pyrame et Thisbé* en 1505 au talent qui, à quelques années seulement d'intervalle, réussissait à se définir ainsi ?

161. *L'Espoir et le Découragement,* pièce dite *le Vieillard et l'Homme à l'ancre.*

B. 367. — Pass. 222. — Ottl. 150. — Hauteur : 0m,077. Largeur : 0m,052.

Tout dans l'aspect morne et misérable de la figure du vieillard couché sur le sol, à droite, contraste avec l'apparence vivante et saine de la figure voisine. Il n'est pas jusqu'au fond sur lequel elles se dessinent l'une et l'autre qui n'achève de marquer la différence des intentions personnifiées par chacune d'elles. Les roseaux d'un marécage forment derrière le vieillard une sorte de haie molle et malingre, tandis qu'auprès du jeune homme un arbre élégant et plein de sève comme lui se dresse, tout chargé de feuilles.

Cette jolie petite pièce semble avoir été en grande partie gravée à l'eau-forte. Il en existe trois copies, dont deux dans les mêmes dimensions que l'original, mais en contre-partie. La troisième, sensiblement plus grande et gravée dans le sens exact du modèle, porte, comme celui-ci, le monogramme de Marc-Antoine.

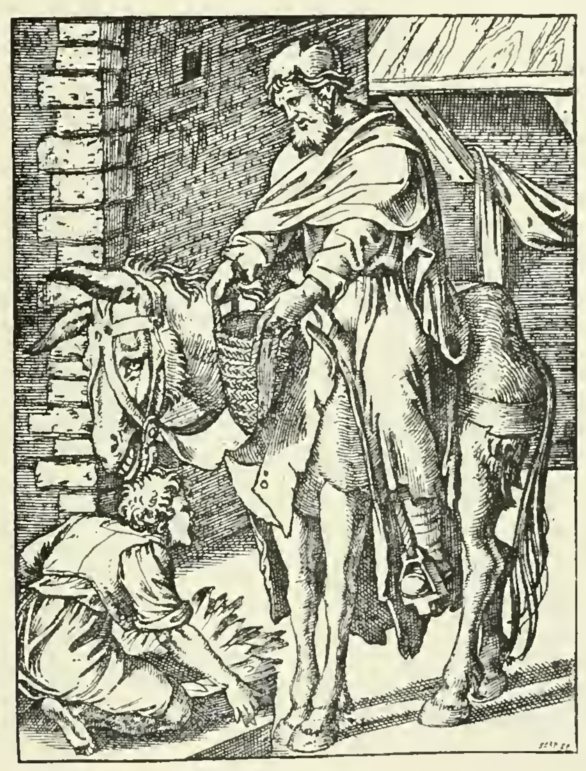
Quant au dessin d'après lequel le graveur a travaillé, nous pensons que Bartsch s'est trompé en l'attribuant à Francia, et que M. Passavant n'a guère été mieux inspiré en le croyant « de la composition de Marc-Antoine lui-même ». Il serait assez difficile, tout en excluant ces deux noms, d'en trouver un troisième qui pût justement prévaloir. S'il fallait toutefois indiquer ce nom à ses propres risques, peut-être est-ce celui de Baccio Bandinelli qu'il conviendrait de proposer, en raison de l'analogie que présentent certains caractères de la pièce ci-dessus décrite avec le style de l'estampe d'après ce maître, dite l'*Homme aux deux trompettes.* (Voy. no 185.)

162. *L'Avarice,* pièce dite *le Cardinal allant au marché.*

B. 459. — Pass. 252. — Ottl. 188. — Hauteur : 0m,098. Largeur : 0m,076.

En personnifiant comme il l'a fait ici l'*Avarice*, l'artiste s'est-il proposé de flétrir

par une satire directe le vice d'un de ses contemporains en particulier, ou bien n'a-t-il voulu mettre en scène qu'un avare anonyme, ne nous donner qu'une image générale de la richesse stérile et du mauvais riche? C'est ce qu'on serait mal venu à prétendre décider, de même qu'il serait difficile de se prononcer sur l'origine du dessin que Marc-Antoine a reproduit. Il semble pourtant qu'on courrait moins le risque de se méprendre en supposant que ce dessin a été fait par le graveur lui-même qu'en admettant, avec Bartsch, qu'il peut « venir de Raphael ».



L'AVARICE.

Nous connaissons trois états de cette planche :

1° Avec les figures seulement, c'est-à-dire sans aucun autre encadrement que le trait carré qui limite la scène ;

2° Avec un encadrement composé, sur les quatre côtés de la planche, d'ornements enroulés et, dans le haut, entre ces ornements et le trait carré, d'un cartel dont le champ est encore blanc; le tout paraissant destiné à servir de frontispice ou de vignette pour un livre;

3° Avec le même encadrement et le même cartel, mais avec le mot AVARITIA inscrit à l'intérieur de celui-ci.

163. *La Chasteté, le Plaisir et la Jeunesse,* pièce dite *la Femme au croissant.*

B. 354. — Pass. 216. — Ottl. 115. — Hauteur : 0m,80. Largeur : 0m,79.

Il existe une copie en contre-partie de cette pièce avec la marque H sur le terrain, à gauche.

164. *L'Union indissoluble,* pièce dite *le Bâton courbé.*

B. 369. — Pass. 215. — Ottl. 151. — Hauteur : 0m,80. Largeur : 0m,79.

Cette pièce, gravée dans les mêmes dimensions que la précédente et évidemment destinée à lui servir de pendant, semble avoir été faite, comme elle, non pas d'après un dessin de Francia, ainsi que Bartsch le suppose, mais d'après un modèle fourni par un des élèves de Raphael. La scène qu'elle représente et que l'on se contente ordinairement de désigner sous ce titre : *le Bâton courbé*, se compose de trois figures. A droite, un homme nu et vu presque de dos reçoit un anneau qu'une jeune femme agenouillée, et s'appuyant du bras gauche sur une sorte de socle, lui passe à l'index de la main droite. De l'autre main, cet homme, dont l'attitude et le geste expriment le calme et la résolution, saisit une tige flexible en demi-cercle qu'un personnage, plus âgé que lui et placé derrière la jeune femme, s'apprête à convertir en un cercle parfait par le rapprochement des deux extrémités encore éloignées l'une de l'autre, — comme pour consacrer le souvenir symbolique des engagements pris et de la foi jurée en sa présence.

Le monogramme de Marc-Antoine se voit à droite, dans le bas de cette planche, dont nous ne connaissons d'ailleurs qu'une seule copie assez malhabilement gravée en contre-partie par un anonyme. Toutefois, une estampe (non décrite) de Marcello Fogolino reproduit isolément et en contre-partie la figure d'homme placée à droite. Dans la copie, cette figure tient suspendu de la main gauche un cartel orné de rubans sur lequel Marcello Fogolino a inscrit les initiales de son nom : M. F. Le fond de la planche, à droite, représente un paysage avec des fabriques.

165. *Le Bienveillant et l'Envieux.*

B. 385. — Pass. 231. — Ottl. 228. — Hauteur : 0m,207. Largeur : 0m,145.

Heineken (*Dictionnaire des Artistes*, t. Ier, p. 288) décrit cette pièce dans les termes suivants : « Figure d'un homme debout qu'on prend pour Adam; il montre un miroir à Ève qui tient dans sa main droite des serpents entortillés. »

Rien de moins exact que cette description, rien de plus malencontreux que cette interprétation de la scène représentée. Sans parler de l'étrange fantaisie qu'aurait eue l'artiste de nous montrer Adam en possession d'un miroir, il suffira de faire remarquer que la prétendue figure d'Ève n'est pas même celle d'une femme et que, en outre, ce n'est pas elle qui tient les serpents. Il y a ici, sans nulle équivoque possible, deux

hommes en présence. Aussi est-ce sous le simple titre de *Deux Hommes nus debout* que Bartsch, et, après lui, M. Passavant ont désigné cette pièce, qui semble d'ailleurs avoir été gravée d'après un dessin de Francia. La tête en particulier du plus jeune des deux personnages est d'un caractère bien conforme à celui des types que le maître affectionne et qu'il reproduit le plus habituellement.

Les expressions si contraires des deux figures n'auraient-elles eu dans la pensée de l'artiste d'autre objet que de produire une simple opposition pittoresque? Il n'est guère permis de le supposer. On serait mieux venu à croire qu'il a entendu établir entre elles une certaine opposition morale, et peut-être l'apparente mansuétude de l'une, les attributs symboliques, aussi bien que la physionomie passionnée de l'autre, ne laissent-ils pas de donner quelque vraisemblance au titre sous lequel nous les avons désignées.

166. *Le Famélique et le Glouton.*

B. 436. — Pass. 245. — Ottl. 159. — Hauteur : 0m,101. Largeur : 0m,078.

Ces deux figures qui semblent personnifier, l'une la misère affamée, l'autre l'égoïsme de la gourmandise satisfaite, diffèrent autant par les formes qu'elles affectent que par les intentions qu'elles traduisent. A gauche, un vieillard grand et desséché, le corps ceint d'un lambeau de vêtement, la tête tournée, comme le corps, vers la droite, s'appuie des deux mains sur un long bâton, en face d'un homme court et obèse. Ce second personnage, sorte de Vitellius vulgaire, se contente, par le geste de sa main droite, de recommander la patience à son triste interlocuteur. Sa physionomie et son attitude expriment d'ailleurs la plus béate indifférence pour les souffrances de celui-ci; enfin, son extrême embonpoint dit assez qu'il n'a garde d'accepter pour lui-même les privations et le régime dont il conseille à autrui de s'accommoder.

Comme il lui arrive le plus souvent pour les estampes de Marc-Antoine dont Raphael n'a pas fourni les modèles, Bartsch suppose que cette pièce, qu'il intitule d'ailleurs simplement : *le Vieillard et le Jeune Homme gras*, reproduit un dessin de Francia. On serait mieux fondé à croire avec M. Passavant (*le Peintre-Graveur*, t. VI, p. 39) qu'elle a été gravée d'après un dessin de Marc-Antoine lui-même. En tout cas, elle appartient certainement à ce que M. Passavant appelle « la période romaine du maître », c'est-à-dire à l'époque comprise entre les années 1510 et 1527.

167. *Le Paresseux fustigé,* pièce dite *l'Homme frappé avec une queue de renard.*

B. 372. — Pass. 224. — Ottl. 165. — Hauteur : 0m,113. Largeur : 0m,078.

Cette pièce, qui porte dans le bas à droite le monogramme de Marc-Antoine, n'est certainement pas une des meilleures que le maître ait laissées; mais, par la plénitude du dessin dans certaines parties, — dans les jambes du jeune homme debout notamment, — par un travail plus souple que dans les œuvres du début, elle marque des

progrès en voie de s'accomplir et, pour ainsi dire, une phase intermédiaire dans l'histoire du talent de Marc-Antoine. La période des premiers essais est déjà close; encore quelque temps, et celle des développements décisifs va s'ouvrir.

Il est assez probable que Marc-Antoine a gravé cette petite pièce d'après un modèle dessiné par lui-même. En tout cas, on ne saurait admettre avec Bartsch que ce dessin original ait pu être l'œuvre de Francia, dont rien ne rappelle ici ni les procédés de composition accoutumés, ni la manière.

168. *L'Entraînement et la Résistance,* pièce dite *le Serpent parlant à un jeune homme.*

B. 396. — Pass. 232. — Ottl. 254. — Hauteur : 0^{m},262. Largeur : 0^{m},213.

Le titre que nous proposons de donner à cette composition bizarre pourrait se justifier par les sentiments contraires que semblent exprimer deux adolescents placés en regard l'un de l'autre; par la présence d'une femme intervenant entre eux, comme pour s'offrir à l'amour de celui qu'un serpent tentateur aura réussi à séduire; enfin par l'empire que semble exercer sur son interlocuteur ce serpent à tête de femme, dressé sur sa queue et tourné vers la droite.

Le caractère des têtes et le style des ajustements permettent de penser que cette planche est la reproduction d'un dessin de Francia. Marc-Antoine l'a certainement gravée à l'époque de sa jeunesse et, probablement, en 1506 ou en 1507 : années durant lesquelles il fit paraitre plusieurs ouvrages empreints, comme celui-ci, d'une grâce un peu maladroite encore, mais déjà séduisante, et d'un sentiment déjà très net des vérités d'élite et de la beauté.

169. *L'Homme se vengeant de la Fortune.*

B. 378. — Pass. 228. — Ottl. 192. — Hauteur : 0^{m},148. Largeur : 0^{m},133.

Quoique cette pièce ne porte pas le monogramme de Marc-Antoine, elle est incontestablement de sa main. Très imparfaite sans doute en comparaison des œuvres produites par le maitre pendant son séjour à Rome, elle révèle néanmoins dans le dessin, comme dans le travail de la gravure même, une science assez avancée déjà pour qu'on puisse en rattacher l'exécution à une époque assez voisine de celle où, sous l'influence de Raphael, Marc-Antoine aura achevé d'élargir son sentiment et sa manière, c'est-à-dire à une époque très rapprochée de l'année 1510.

170. *L'Homme condamné au travail.*

B. 380. — Pass. 229. — Ottl. 215. — Hauteur : 0^{m},176. Largeur : 0^{m} 115.

C'est sous ce titre bien vague, — *l'Homme montrant une hache à une femme,* — que Bartsch et, après lui, M. Passavant, désignent cette pièce où figure effectivement, à gauche, un homme nu tenant dans la main gauche le fer d'une hache qu'il présente

à une femme placée à droite et vue de dos ; mais ce même homme tient dans sa main droite une scie, et peut-être ces deux instruments de travail caractérisent-ils assez l'un des personnages de la scène pour qu'il soit permis de supposer qu'il représente Tubalcaïn. « Il se servit du marteau, dit l'Écriture, et fabriqua toutes sortes d'objets en fer et en airain. » (*Genèse*, ch. IV, 22.) Dans ce cas, la femme qui se trouve à côté de cet homme pourrait être la sœur de Tubalcaïn, Noëma, dont le nom est mentionné aussi dans la *Genèse*.



LE PARESSEUX FUSTIGÉ.

Nous ne prétendons nullement défendre outre mesure l'explication que nous venons de proposer. Elle nous semble toutefois moins difficilement acceptable que l'interprétation donnée par Heineken des intentions qu'expriment les deux figures dont il s'agit. « Je crois, dit-il *Dictionnaire des Artistes*, t. Ier, p. 321), que c'est Adam qui montre à Ève le besoin de travailler et de labourer la terre. » Or, d'une part, une hache et une scie ne sont pas des instruments spécialement propres à l'agriculture et, d'une autre part, la draperie dans laquelle s'enveloppe la prétendue Ève ne laisserait pas de paraître pour celle-ci d'un usage assez prématuré.

Œuvre de la jeunesse de Marc-Antoine, cette pièce n'offre ni une ordonnance pittoresque fort intéressante ni dans le dessin des formes partielles un mérite fort sérieux. N'était l'extrême rareté des épreuves, on ne s'expliquerait guère le prix que les amateurs y attachent et le zèle qu'ils mettent à la rechercher, de préférence même à de beaucoup plus belles.

171. *Le Triomphe après la victoire.*

B. 213. — Pass. 126. — Ottl. 133. — Hauteur : 0m,346. Largeur : 0m,497.

Si, au point de vue de l'art, nulle équivoque n'est possible pour quiconque a sous les yeux cette belle estampe, — une des plus importantes à tous égards qu'ait laissées Marc-Antoine, — si le sentiment élevé et le rare talent du maître se montrent ici dans tout leur éclat, ce qui concerne la signification particulière de la scène ou le nom du peintre qui l'a tracée laisse le champ libre aux différences d'opinions et a successivement mis les érudits en frais de conjectures. Les uns ont voulu voir dans cette scène moitié symbolique, moitié réelle, la représentation d'un fait historique et ils l'ont intitulée, sans donner d'ailleurs leurs raisons, le *Bas-relief de Marc-Aurèle*. D'autres se sont autorisés de l'analogie que présentent, suivant eux, certaines parties de l'estampe avec les médailles frappées à l'occasion du triomphe de Titus et de Vespasien pour attribuer à l'auteur de la composition l'intention de consacrer les souvenirs de la conquête de la Judée par les Romains ; de là le nom de *Tito* sous lequel on a coutume en Italie de désigner la pièce dont il s'agit. D'autres enfin ont demandé la solution du problème à la fable ou à l'histoire grecque, et ils ont cru pouvoir mettre en avant tantôt le nom de Jason, tantôt celui d'Alexandre.

Ne serait-il pas à la fois plus naturel et plus sûr de s'en tenir, quant à l'explication du sujet, à l'ensemble des apparences qui le caractérisent, au sens général qu'il comporte ? Il s'agit ici, bien évidemment, du triomphe d'un héros à la gloire duquel des personnages allégoriques rendent hommage, à côté de guerriers et d'autres personnages réels ; pourquoi, dans la pensée de l'artiste, ce héros n'aurait-il pas été un héros anonyme, une personnification typique du courage ou du génie heureux ? Pourquoi ne servirait-il pas tout simplement, lui et les différentes figures qui l'entourent, à résumer sous des formes de fantaisie les glorieuses conséquences de la victoire et les honneurs décernés à qui a su les mériter ? Il conviendrait dans ce cas d'intituler, comme nous le proposons, *Un Triomphe* ce prétendu triomphe de Titus, et de laisser là les noms propres pour ne tenir compte que de la signification idéale de la scène, de l'esprit, étranger aux préoccupations historiques, dans lequel cette scène aurait été conçue.

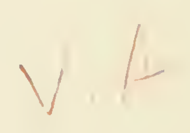
Quant aux origines du dessin reproduit par Marc-Antoine, dessin conservé aujourd'hui dans les collections du musée du Louvre, les avis ont été plus partagés encore et les hypothèses plus contradictoires. Aux noms, également inacceptables il est vrai, de Mantegna, de Francia, de Raphael lui-même, on s'est cru le droit d'opposer celui de Léonard de Vinci, en raison des caractères que présentent certaines têtes et certains détails d'ajustement, mais d'ailleurs avec un manque d'à-propos que font

ressortir l'ordonnance de l'ensemble et, en général, les formes du style et du dessin. On s'est aventuré même, faute de documents positifs, jusqu'à prétendre que le graveur de la planche aurait travaillé d'après un modèle de sa propre main : supposition plus malencontreuse encore que toutes les autres, pour peu qu'on se rappelle l'indigence accoutumée de l'imagination de Marc-Antoine et les preuves qu'il a données de son impuissance personnelle là où il a tenté de faire acte d'inventeur.

Des divers noms proposés par les écrivains spéciaux, le plus digne d'arrêter l'attention, — et c'est M. Passavant qui a eu le mérite de le prononcer le premier, — nous semble être celui de Bazzi (et non Razzi), dit *Il Sodoma*. La diversité en effet des formes d'expression employées par le Sodoma, ce mélange singulier de types empruntés tantôt à l'antique, tantôt à Léonard ou à d'autres maîtres, qui donne le plus souvent à ses peintures une sorte de grâce compliquée; cette manière en un mot dont le charme particulier résulte de la fusion plus ou moins habile d'éléments hétérogènes, — tout se trouve dans le *Triomphe* qui a servi de modèle à Marc-Antoine; tout, à la différence près des sujets, y rappelle par exemple les *Noces d'Alexandre et de Roxane*, peintes à fresque sur les murs du premier étage de la Farnésine, à Rome, ou le fragment d'une autre fresque conservé à Sienne, dans la galerie de l'Académie des Beaux-Arts, et représentant *Ève dans le Paradis terrestre*. — Nous croyons donc que le nom de Sodoma peut être proposé ici avec plus d'opportunité qu'aucun autre, y compris même celui de Baldassare Peruzzi auquel d'ailleurs, vu les caractères de l'œuvre en cause, il semblerait peut-être assez naturel de songer.

La pièce représentant ce *Triomphe* est sans marque, mais qui pourrait songer à en contester l'authenticité? Quel autre que Marc-Antoine aurait su, dans la figure tout entière du jeune héros par exemple, allier ainsi l'extrême sobriété du faire à la finesse du dessin, ou, dans la tête du jeune homme devant lequel se trouvent les deux enfants captifs, dans les têtes des femmes que l'on voit à droite, exprimer la beauté par des moyens aussi simples et en même temps aussi précis? Bien plus, non seulement Marc-Antoine dans l'exécution de cette planche se montre partout digne de lui-même, mais il est telles parties où il a réussi à se surpasser et où il a fait preuve d'une délicatesse de sentiment imprévue, d'une intelligence de la grâce dont ses autres ouvrages, empreints surtout d'une beauté robuste, n'offriraient pas des témoignages équivalents.

Une copie habilement faite dans le même sens et dans les mêmes dimensions que l'estampe de Marc-Antoine pourrait, au premier aspect, être confondue avec celle-ci. Il sera facile toutefois de la reconnaître, même sans la confronter avec l'original, en tenant compte des différences suivantes, signalées avant nous par Bartsch et qu'il a d'ailleurs achevé de rendre sensibles par des fac-similés placés à la fin du tome XIV de son ouvrage. Au lieu de laisser en blanc, comme dans le modèle, le petit losange que l'on voit au centre des ornements dont est couvert le bouclier du jeune guerrier, sur le devant à gauche, auprès du trait carré, le copiste y a gravé une rosace qui en remplit le champ. En outre, il a changé le mouvement de la queue du dragon surmontant le casque du guerrier vu de profil auprès de la femme qui élève une couronne, c'est-à-dire qu'il a dessiné cette queue presque droite, tandis qu'elle est serpentante dans l'original.



172. *L'Heureuse Fortune.*

B. 362. — Pass. 197. — Ottl. 136. — Hauteur : 0m,068. Largeur : 0m,049.

Pièce sans marque, gravée probablement d'après un dessin de Marc-Antoine lui-même.

173. *L'Amour de la gloire,* pièce dite le *Jeune Homme embrassant un laurier.*

B. 363. — Pass. 198. — Ottl. 137. — Hauteur : 0m,068. Largeur : 0m,049.

Cette petite vignette, évidemment destinée à servir de pendant à la pièce décrite sous le numéro qui précède et ornée de la même manière que celle-ci dans les angles du bas et dans le haut, a été gravée d'après un dessin de Marc-Antoine plus probablement que d'après un dessin de Raphael, ainsi que Bartsch le suppose.

174. *Jeune Homme couronnant un aigle.*

B. 428. — Pass. 237. — Ottl. 135. — Hauteur : 0m,063. Largeur : 0m,039.

On peut, à juste titre selon nous, attribuer à Raphael lui-même le dessin que reproduit cette charmante petite pièce ; encore moins pourrait-on douter, malgré l'absence du monogramme de Marc-Antoine, qu'elle ait été gravée par celui-ci. L'élégance des formes et le jet tout entier de la figure, l'harmonie des lignes générales de la composition comme la savante aisance et la souplesse du travail, suffisent de reste pour justifier cette double opinion.

La figure représentée ici est-elle une image de Ganymède, comme pourraient le faire supposer quelques pierres gravées antiques où le jeune échanson de Jupiter apparaît dans une attitude à peu près semblable, — ou bien faut-il voir dans le groupe que forme l'aigle et la figure qui le couronne l'expression d'une idée toute symbolique, une allusion à la gloire où à la puissance souveraine ? En tous cas, et qu'elle qu'en soit la vraie signification, cette petite gravure de Marc-Antoine mérite d'être mise au nombre des plus délicates et des plus précieuses qu'il ait produites.

175. *Scène fantastique* dite *la Carcasse.*

B. 426. — Pass. 236. — Hauteur : 0m,301. Largeur : 0m,638.

Si, comme nous le croyons, cette grande pièce est, au moins en partie, de la main de Marc-Antoine, elle forme, en raison même de ses dimensions et de la proportion des figures, une exception dans l'œuvre du maître.

Il existe deux états de cette planche connue en France sous le nom de *la Carcasse*, en Italie sous celui du *Stregozzo*, à cause de la sorcière (*strega*) assise sur le squelette que trainent ou qu'entourent les célébrants du lugubre mystère auquel elle semble présider. Les épreuves du premier état sont avant l'inscription des lettres A. V. sur le



LA CARCASSE.

cornet qu'embouche le jeune garçon monté sur un bouc, au premier plan à gauche. Les épreuves postérieures portent cette inscription.

Les deux lettres dont la présence à la place que nous venons d'indiquer constitue le deuxième état de la planche ont donné lieu de penser que celle-ci avait été gravée par Augustin Vénitien. Telle est en particulier l'opinion de Bartsch. (T. XIV, p. 323.) Or, si dans certaines parties les imperfections du dessin et les caractères matériels du travail semblent justifier cette opinion, d'autres parties traitées avec une science de la forme et une fermeté toutes magistrales ne permettent guère de l'admettre. La main de Marc-Antoine se reconnaît au moins çà et là, et le plus probable est que la planche commencée par le maître bolonais aura été terminée par son élève. Ainsi s'expliqueraient à la fois les inégalités de mérite dans l'exécution et les lettres A. V. inscrites après le tirage des premières épreuves; peut-être même après la mort de Marc-Antoine.

Quant à l'auteur du dessin d'après lequel la gravure a été faite, les écrivains spéciaux ne s'accordent pas sur son nom, bien que, en général, celui de Raphael ait paru mériter de prévaloir. Lomazzo, toutefois, qui publiait son *Trattato della pittura* à une époque très rapprochée de celle où avait vécu Michel-Ange, dit que la composition originale est due à ce grand maître, tandis que d'autres historiens de l'art la croient de Jules Romain. Enfin les incertitudes sont plus grandes encore en ce qui concerne la signification même de cette scène, ou plutôt ceux qui en ont le plus soigneusement décrit les apparences ont renoncé à en démêler le sens.

C'est donc par exception à ce parti pris d'abstention qu'un écrivain contemporain a essayé de résoudre le problème. « Que signifie cet horrible symbole? » dit M. A. Gruyer. (*Raphael et l'Antiquité*, t. II, p. 78.) « Ne serait-ce pas l'écho de quelque ancienne légende empruntée aux maremmes toscanes désolées par les fièvres? Ne pourrait-on voir dans cette sorcière une personnification du fléau destructeur, et de même que l'antiquité avait fait une divinité de la Fièvre, l'art de la Renaissance n'aurait-il pas tenté d'élever aussi un monument à la *Malaria?* »

Le site marécageux où se passe cette étrange scène, le vase que tient la sorcière et d'où peut-être s'échappent, sous forme de flammes, des vapeurs pestilentielles, plusieurs autres éléments de la composition encore pourraient, il est vrai, fournir des arguments à l'appui de l'interprétation ; mais, à côté de cette bande de canards sauvages, hôtes naturels d'un pareil lieu, pourquoi ce bouc servant de monture à l'un des personnages en tête du cortège, et contrastant par l'énergie de sa vie même avec les idées qu'impliquent les squelettes ou les ossements épars d'autres animaux? Pourquoi ces cliquettes et ces trompes dont les sons, en proclamant le triomphe des meurtriers, semblent devoir tenir de nouvelles victimes à distance et les avertir du péril? Au lieu d'une image du mal sournois et de la mort par guet-apens, il n'y aurait là peut-être que l'expression ouvertement fantastique des souvenirs de la mort en général, une allusion à ses proies ordinaires et à ses œuvres. Qui sait si, en réalité, tout ne se réduit pas ici à des intentions de cette espèce, et si, comme dans beaucoup d'autres monuments de l'art au XVIe siècle, le caprice pittoresque n'a pas fait les frais de la composition autant pour le moins que la pensée philosophique?

Quoi qu'il en soit, la pièce dite la *Carcasse* est des plus considérables, au double point de vue de l'ordonnance et de l'exécution, et le nombre des imitations qu'on en a faites prouve l'intérêt qu'elle a excité de tout temps. Reproduite dans son ensemble par un élève de Raphael, Jules Romain, dit-on, sur une toile conservée au musée de Montpellier, puis, en 1641, par Ribera, sur un panneau qui du Palais royal de Madrid a passé en Angleterre, dans la collection du duc de Wellington, elle a été en outre partiellement copiée par quelques graveurs italiens ou hollandais, notamment par Giorgio Ghisi et par Alart Claessen.

La planche originale existe encore. Elle fait partie de la collection d'estampes établie à Cobourg, dans la Forteresse. Le conservateur des collections ducales de Gotha, M. le professeur Schneider, de qui nous tenons ce renseignement, nous a dit que cette planche serait encore en état de fournir des épreuves.

176. *Scène fantastique* dite *le Songe de Raphael.*

B. 359. — Pass. 218. — Ottl. 124. — Hauteur : $0^{m},237$. Largeur : $0^{m},334$.

« On appelle cette pièce qui est très rare le *Songe de Raphael* », dit Heineken. (*Dictionnaire des Artistes*, t. Ier, p. 323.) Or, la dénomination sous laquelle la pièce dont il s'agit était désignée vers la fin du XVIIIe siècle est encore celle qu'elle porte aujourd'hui, bien que, très évidemment, rien ne la justifie. Ce n'est pas Raphael assurément qui a inventé et dessiné le modèle reproduit ici par Marc-Antoine ; c'est de l'imagination et de la main d'un artiste vénitien qu'il est sorti, et, s'il fallait en préciser l'origine par un nom propre, ce serait, de préférence à tout autre, celui de Giorgione qu'il conviendrait de prononcer. Nulle incertitude donc sur l'école à laquelle appartient la composition originale ; mais il n'en va pas ainsi, tant s'en faut, du sens que celle-ci comporte. Quant à nous, nous avouons n'avoir pu réussir à le pénétrer ; nous n'avons pu rattacher cette scène bizarre soit à quelque souvenir de la Fable, soit à quelque légende allégorique ou poétique. Peut-être n'est-elle que le commentaire pittoresque d'un livre oublié aujourd'hui, d'un de ces nombreux romans ou traités mystico-galants si fort en vogue en Italie à la fin du XVe siècle ou au commencement du XVIe, et dont un seul, — *le Songe de Poliphile,* — est resté célèbre, grâce aux belles vignettes qui en accompagnent le texte fastidieux.

Les premières épreuves de la planche dite le *Songe de Raphael* portent le monogramme de Marc-Antoine au bas de la muraille, à gauche, sur une des trois pierres les plus rapprochées du tertre, à peu de distance d'une colonne qui s'élève à l'entrée de la galerie. Plus tard, cette place ayant été probablement jugée trop peu apparente, un autre monogramme du maître, et un monogramme formé de lettres plus grandes, fut inscrit sur le terrain, à gauche, un peu au-dessous de la figure de femme la plus rapprochée du spectateur.

C'est sans doute pendant son séjour ou peu après son séjour à Venise que Marc-Antoine a gravé cette pièce, par conséquent dans le cours de l'année 1508 ou au commencement de l'année 1509.

177. *Les Deux Sibylles et le Zodiaque.*

B. 397. — Pass. 233. — Ottl. 258. — Hauteur : 0m,282. Largeur : 0m,197.

C'est d'après un dessin appartenant à la dernière manière de Raphael que cette planche a été gravée ; elle est donc aussi une des dernières œuvres de Marc-Antoine ou, tout au moins, une des dernières qu'il ait produites du vivant même du maître, c'est-à-dire à une époque assez rapprochée de l'année 1520.

La seule copie dans le même sens que l'original que nous connaissions de cette pièce est celle que Giulio Bonasone a gravée en petit pour les *Emblemata* de Bocchi, avec l'addition d'une figure de vieillard auprès de la Sibylle de gauche, et avec l'inscription du vers latin suivant sur le socle qui supporte le pied gauche de cette Sibylle : *Virtuti merito sedes quadrata dicatur.*

Toutes les autres copies que nous avons vues sont gravées en contre-partie et plus faibles les unes que les autres, depuis celle qui est signée des lettres HAT, jusqu'à la copie, avec la contrefaçon du monogramme de Marc-Antoine, publiée à Rome par les héritiers de Domenico de Rossi sous ce titre : SIBILLA TIBVRTINA ET CVMANA · RAF · VRB · INVENT.



178. *Le Signe du bélier,* pièce dite *le Jeune Homme à la lanterne.*

B. 384. — Pass. 530. — Ottl. 221. — Hauteur : 0m,187. Largeur : 0m,130.

Pièce sans marque, que Bartsch suppose gravée d'après un dessin de Raphael, mais qui ne nous semble pas avoir une aussi haute origine. Elle est d'ailleurs d'une exécution médiocre, bien qu'il y ait tout lieu de la croire sortie du burin de Marc-Antoine.

On sait que le « bélier » était le nom donné par les anciens à une constellation du Zodiaque, signe du mois d'avril et coïncidant avec l'équinoxe du printemps (21 mars). L'animal représenté ici, la flamme qui brille dans la lanterne ouverte, comme le foyer d'une chaleur près de se communiquer au dehors, ne seraient-ils pas des allusions au rajeunissement de la terre, au renouveau dont elle se pare à cette époque de l'année, et le geste par lequel le jeune homme, — Mercure peut-être, — montre le ciel en regardant le bélier, ne pourrait-il être interprété comme une indication du point d'où tombe alors l'influence vivifiante et d'où se répandent les bienfaits ?

179. *La Rosée du matin,* pièce dite *Jeune Femme arrosant une plante.*

B. 383. — Pass. 227. — Ottl. 222. — Hauteur : 0m,195. Largeur : 0m,118.

Le titre proposé ci-dessus ne serait sans doute qu'insuffisamment justifié par les caractères mêmes de la figure et des accessoires dont elle est accompagnée, si le tout, au lieu d'avoir été, — comme cela ne semble pas douteux, — imaginé par un artiste

vénitien, avait eu pour origine la fantaisie délicate d'un peintre né en Toscane ou en Ombrie. On sait en effet que, généralement, les maîtres de l'école de Venise se montrent assez peu difficiles sur le choix des intentions en matière d'allégorie, et que l'un d'eux en particulier, Giorgione, à qui l'on peut attribuer la composition dont il s'agit, a plus d'une fois donné des preuves de l'extrême modestie de ses exigences sur ce point.

D'ailleurs, quelle qu'en soit la signification secrète, la figure qu'a gravée Marc-Antoine est loin de racheter par la noblesse de ses formes ce qu'elle a, au point de vue de l'invention, d'équivoque ou de médiocre. Comme les autres figures de femmes que Giorgione a peintes ou dessinées, comme les étranges nymphes, par exemple, qu'il a représentées dans son *Concert champêtre*, aujourd'hui au musée du Louvre, celle-ci emprunte uniquement sa beauté de l'opulence de ses chairs, ou plutôt la bonne santé qu'elle étale supplée chez elle à la beauté et à la grâce.

Marc-Antoine aura probablement gravé cette planche pendant son séjour à Venise, c'est-à-dire à peu près à la même époque que la planche décrite sous le nº 119 (*Mars, Vénus et l'Amour*), qui est datée de 1508. A ne considérer que le travail matériel, les deux estampes d'ailleurs ont beaucoup d'analogie, et nous ne nous expliquons pas que M. Passavant, après avoir admis l'une comme une œuvre authentique de Marc-Antoine, ait cru devoir constater dans l'autre « une taille qui n'est pas la sienne ». (*Le Peintre-Graveur*, t. VI, p. 36.)

Il existe deux états de cette planche ; le premier avant l'inscription du monogramme de Marc-Antoine, le second avec ce monogramme. Quant aux copies, la seule que nous connaissions est la copie qu'Antonio da Brescia a gravée en contre-partie, mais sans y reproduire l'arbre qui s'élève derrière la figure, et en donnant pour fond à celle-ci un paysage tout différent du paysage original.

180. *Jeune Femme à la tête ailée.*

B. 368. — Pass. 223. — Ottl. 123. — Hauteur : 0m,79. Largeur : 0m,50.

Vue de face et debout dans une niche creusée entre deux murs d'inégale largeur, une jeune femme à la tête ailée s'accoude du bras gauche sur un objet de forme étrange, sur un meuble armé dans sa partie supérieure d'une sorte de manche recourbé et que Bartsch appelle « un instrument en forme de harpe ». Nous ne pouvons, quant à nous, reconnaître une « harpe » ni même un « instrument » de musique quelconque dans ce meuble singulier, sans pour cela en deviner la signification exacte, et, d'un autre côté, les deux ailes que porte la tête de la figure ne nous laissent pas mieux informé. Quel est le sens de cet attribut symbolique ? Ailleurs, dans le *Jugement de Pâris*, gravé d'après Timoteo Viti, par exemple (voy. nº 113 du présent catalogue), Vénus a, elle aussi, la tête ornée de deux ailes ; mais la figure dont il s'agit ici ne peut être une image de la déesse, ni celle d'aucune autre divinité de la Fable. Elle personnifie plus probablement une idée philosophique ou scientifique dont toutefois, nous le répétons, le sens caché nous échappe et que nous laissons à de plus clairvoyants que nous le soin de démêler.

La *Femme à la tête ailée* semble avoir été gravée d'après un dessin dû à l'un des élèves de Raphael. Elle ne porte pas le monogramme de Marc-Antoine, mais elle n'en a pas moins les caractères ordinaires des œuvres du maître, et nous nous étonnons qu'on en ait quelquefois mis en doute l'authenticité. Il en existe plusieurs copies, mais toutes en contre-partie. Les plus remarquables sont les deux suivantes :

1° Copie habilement exécutée, où le monogramme de Marc-Antoine a été ajouté sur le meuble qui sert de support au bras gauche de la figure ;

2° Copie sans marque, traitée avec plus d'habileté encore que la précédente et que l'on pourrait assez aisément confondre avec la planche originale, si elle avait été gravée dans le même sens que celle-ci.

181. *Les Exercices de la palestre,* pièce dite *l'Homme aux deux trompettes.*

B. 356. — Pass. 217. — Ottl. 118. — Hauteur : 0m,081. Largeur : 0m,117.

En groupant dans cette composition moitié symbolique, moitié réelle, des figures imitées, les unes de la statuaire antique, les autres des figures peintes sur les voûtes de la chapelle Sixtine, Baccio Bandinelli a fourni à Marc-Antoine l'occasion de produire une de ses estampes les mieux réussies, sinon même la plus remarquable parmi ses œuvres de petites dimensions. Le dessin, en effet, est ici d'une élégance si soutenue, le burin procède dans le modelé de chaque forme avec une précision si délicate qu'il serait au moins difficile de trouver dans les autres vignettes gravées par le maître des témoignages aussi accomplis de la finesse de son goût en pareil cas et de sa singulière dextérité.

C'est là, au reste, ce qui fait tout le prix de cette petite pièce ; car la scène qu'elle reproduit offre peu d'intérêt en elle-même, ou plutôt, en dehors des mérites de l'exécution, elle est complètement dépourvue d'intérêt. Rien de plus naturel dès lors que le détachement avec lequel on l'a tout uniment intitulée *l'Homme aux deux trompettes*, sans se préoccuper autrement du fond même et de la signification du sujet. Il nous semble pourtant que ce sujet, si équivoque au premier aspect, pourrait trouver son explication dans le souvenir des exercices et des jeux dont les palestres antiques étaient le théâtre. Chacun des personnages représentés aurait ainsi sa raison d'être, depuis ceux qui luttent entre eux d'adresse ou de force, jusqu'au juge qui les regarde ou au héraut qui célèbre leur victoire.

Nous ne connaissons que deux copies de cette petite pièce. Elles sont, l'une et l'autre, gravées en contre-partie : la première par un graveur italien assez habile qui l'a marquée du monogramme de Marc-Antoine, la seconde par Jérôme Hopfer, dans des dimensions au moins doubles de celles qu'a le modèle.

182. *Danse d'enfants conduite par deux Amours.*

B. 217. — Pass. 167. — Ottl. 119. — Hauteur : 0m,115. Largeur : 0m,167. (Voy. la planche, p. 83.)

Il existe deux états de cette charmante pièce. Dans le premier, elle est sans aucune

indication écrite ; dans le second, elle porte en abrégé le nom de l'éditeur Salamanca : ANT. SAL. EXC. Les épreuves de ce second état ont été d'ailleurs tirées à une époque où la planche avait, dans toutes ses parties, subi des retouches qui la défigurent presque complètement.

Quant aux copies, même sans compter celles qui reproduisent le modèle en contre-partie, elles sont assez nombreuses pour que nous devions nous contenter de citer seulement les meilleures, c'est-à-dire les quatre suivantes :

1° Copie dans les mêmes dimensions que l'original, portant sur le terrain, à gauche, une tablette avec la lettre R, ce qui, joint aux caractères mêmes de l'exécution, permettrait peut-être de supposer que cette copie a été gravée par Marc de Ravenne ;

2° Copie sans marque, très trompeuse au premier aspect. Ce n'est qu'en l'examinant attentivement qu'on peut reconnaître les différences de détail qu'elle présente, et qui consistent notamment : 1° Dans la direction des contre-tailles sur l'ombre portée par la jambe droite et le corps de l'amour placé à droite, au premier plan. L'original nous montre ces contre-tailles diagonales dirigées de gauche à droite à partir du haut, tandis qu'ici elles ont une direction précisément contraire. 2° Dans le modelé de la fesse et de la cuisse droites de l'enfant entièrement vu de dos, au second plan. La partie supérieure de la fesse et l'attache de la cuisse à la hanche, fortement ressenties dans l'original, sont mollement indiquées et à peine sensibles dans la copie. 3° Dans l'indécision avec laquelle le copiste a dessiné les reins et les lombes de l'enfant placé à la droite de celui dont nous venons de parler. 4° Enfin, dans l'indication de la partie inférieure du ventre de l'amour placé à gauche. Le contour de cette partie de la figure porte, dans l'original, directement sur la cuisse droite, tandis que, dans la copie, ce contour est comme doublé par un pli de la cuisse.

3° Autre copie sans marque, comme la précédente, mais beaucoup moins bonne que celle-ci. Outre l'imperfection générale qu'elle présente dans le dessin des formes et dans l'expression des physionomies, elle se distingue de l'estampe de Marc-Antoine par l'indication grossière de trois plis horizontaux sur le nombril et au-dessous des pectoraux du premier enfant que l'on voit du côté droit, à la gauche de l'amour, plis qui remplacent bien malencontreusement le souple modelé des mêmes parties dans l'original. En outre, le copiste a rétréci de beaucoup la lumière que Marc-Antoine avait indiquée sur les cheveux de l'enfant, à gauche, dont la tête s'élève au-dessus de toutes les autres, et il a négligé de reproduire sur le sol les nombreux points qui devaient, comme dans le modèle, servir d'intermédiaires entre les tailles gravées derrière les enfants et le blanc laissé sur la partie inférieure de la planche.

4° Autre copie, également sans marque, assez habilement exécutée. Il est d'ailleurs facile de la distinguer, à première vue, de l'original, le fond entièrement blanc que présente celui-ci ayant été transformé par le copiste en un fond teinté d'un bout à l'autre, au moyen de tailles verticales.

V

SUJETS D'HISTOIRE

PIÈCES EN SUITES

SUITE DITE LES QUATRE CAVALIERS ROMAINS

183. *Horatius Coclès.*

B. 190. — Pass. 118. — Ottl. 207. — Hauteur : $0^{m},175$. Largeur : $0^{m},119$.

Les quatre planches composant la suite à laquelle on a donné le titre des « quatre cavaliers », — bien que ceux-ci en réalité y figurent au nombre de cinq, — appartiennent à la jeunesse de Marc-Antoine et ont été probablement gravées par lui d'après ses propres dessins. Elles sont sans doute bien faibles, au double point de vue de l'invention et de l'exécution ; néanmoins, dans les premières épreuves, c'est-à-dire dans les épreuves, très rares aujourd'hui, que l'on avait tirées avant que les planches eussent été reprises d'un bout à l'autre, le travail ne laisse pas d'avoir une certaine finesse que les épreuves postérieures ne permettent guère de soupçonner. Or, Bartsch et M. Passavant semblent n'avoir connu que celles-ci puisque, en décrivant la suite dont il s'agit, ils se bornent à signaler deux états, l'un sans le nom, l'autre avec le nom de l'éditeur Salamanca. Il existe, nous le répétons, un état antérieur où tous les contours, tous les détails de modelé sur lesquels une autre main que celle de Marc-Antoine devait insister plus tard sont encore indiqués sans lourdeur et même, dans une certaine mesure, avec délicatesse. C'est donc seulement lorsqu'on a des épreuves de cet état sous les yeux qu'on peut se former une idée exacte de la valeur intrinsèque ou des imperfections du travail primitif, c'est-à-dire de ce qu'il faut tenir, à l'exclusion du reste, pour l'œuvre même de Marc-Antoine.

La première des quatre planches, suivant l'ordre chronologique des sujets, représente Horatius Coclès combattant à cheval sur le pont Sublicius, pour empêcher les soldats de Porsenna de pénétrer dans Rome. Le héros et le cheval qui le porte s'élancent au-dessus du corps d'un guerrier gisant à terre et personnifiant apparemment à lui seul l'armée étrusque.

184. *Marcus Curtius.*

B. 191. — Pass. 119. — Ottl. 208. — Hauteur : $0^{m},175$. Largeur : $0^{m},119$.

Le harnachement du cheval que monte Curtius a cela de particulier qu'une peau de lion étendue sur les reins et sur la croupe de l'animal sert de selle au héros, et que l'étrier dans lequel celui-ci a passé le pied est formé simplement par la patte même de ce lion.

185. *Scipion l'Africain.*

B. 189. — Pass. 120. — Ottl. 206. — Hauteur : 0^{m},175. Largeur : 0^{m},119.

L'observation générale que nous avons faite ci-dessus à propos de la différence entre les épreuves primitives et les épreuves plus récentes de la suite des *Quatre Cavaliers* trouverait particulièrement sa justification dans l'inégalité que présentent les divers exemplaires du *Scipion.* Dans ceux qui ont été tirés avant que la planche subît aucune retouche, le modelé de la croupe du cheval, par exemple, est indiqué avec une sobriété, les contours des jambes de derrière sont dessinés avec une légèreté d'outil dont les traces disparaîtront plus tard sous la pesanteur ou la dureté de nouveaux travaux ; le dos et la chevelure de Scipion, les plis du manteau qui flotte à la gauche de la figure, tout, jusqu'aux accidents du terrain et aux touffes d'herbe qui le garnissent, tout semblera sinon fort méritoire, au moins digne d'examen, en comparaison de l'aspect si peu attrayant et des rudesses dans la pratique qu'offrent les épreuves retouchées de la même planche, soit qu'elles ne portent pas encore le nom de l'éditeur Salamanca, soit qu'elles aient reçu l'addition de ce nom inscrit ainsi en abrégé : ANT. SAL. EXC.

186. *Titus et Vespasien.*

B. 188. — Pass. 121. — Ottl. 205. — Hauteur : 0^{m},175. Largeur : 0^{m},119.

Les deux empereurs en costume guerrier s'avancent à cheval côte à côte et se dirigent vers la droite, en tenant chacun une sorte d'enseigne qui se termine dans le haut par des ornements superposés au nombre desquels se trouve un cartel portant le nom du personnage représenté.

PIÈCES ISOLÉES

187. *Didon se donnant la mort.*

B. 187. — Pass. 122. — Ottl. 197. — Hauteur : 0^{m},160. Largeur : 0^{m},128. (Voy. la planche, p. 29.)

« Une fois arrivé à Rome, Marc-Antoine, dit Vasari, y grava sur cuivre un très beau dessin de Raphael où l'on voyait la Romaine Lucrèce se donnant la mort. Cette gravure était traitée avec tant de soin et d'habileté que, lorsque quelques amis l'eurent mise sous les yeux de Raphael, celui-ci se décida aussitôt à répandre dans le public, sous forme d'estampes, un certain nombre de ses compositions dessinées. »

Ainsi, l'indication est formelle. La *Mort de Lucrèce*, suivant Vasari, aurait été l'œuvre de début par laquelle Marc-Antoine se serait signalé à Rome ; elle aurait, par conséquent été gravée à une époque antérieure à celle où parut la *Mort de Didon*, et pourtant comment s'expliquer l'infériorité très réelle du moins ancien de ces deux ouvrages ? Comment comprendre qu'après avoir fait preuve d'un talent déjà si sûr dans l'exécution de la *Lucrèce*, le graveur de *Didon* ait pu ensuite se montrer relative-

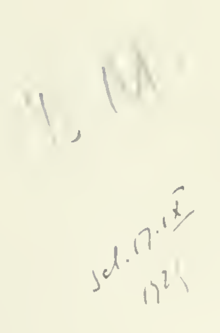
ment inexpérimenté et timide, et en quelque sorte se démentir lui-même? Le plus vraisemblable ne serait-il pas que, dans un moment de distraction ou par une confusion fort excusable d'ailleurs vu l'analogie des deux sujets, le biographe de Marc-Antoine eût écrit ici un nom pour un autre et que, en réalité, tout dût s'expliquer par un simple *lapsus* de sa mémoire ou de sa plume? Outre l'évidente inégalité de mérite entre les deux planches, l'état même, les conditions matérielles de celle qui représente la *Mort de Didon* ne laisseraient pas de fournir un argument en faveur de la priorité que nous lui attribuons. Dans cette planche, en effet, toute la partie du paysage à droite est restée inachevée, comme si les preuves faites dans l'exécution du reste avaient suffi à Raphael pour se convaincre du talent de son interprète, et comme si, de son côté, le graveur, une fois l'assentiment du maître obtenu, avait eu hâte d'abandonner son travail pour en entreprendre un autre plus important et plus significatif encore. Quoique très inférieure, nous le répétons, à la *Lucrèce*, la *Didon* n'en a pas moins en elle-même une valeur qui manquait aux gravures italiennes que Raphael avait pu voir jusqu'alors, et l'on concevrait facilement que celui-ci, sur la foi d'un pareil spécimen, se fût décidé à confier de nouvelles tâches à un artiste d'aussi bonne volonté et d'autant d'habileté déjà.

Dans le fond de la scène, le bouquet d'arbres que l'on voit à gauche est emprunté à l'estampe d'Albert Dürer dite *le Petit Courrier*.

Outre deux copies gravées dans le même sens et dans les mêmes dimensions que la pièce originale, — l'une, sans l'arbre derrière la figure et avec un fond de paysage tout différent, l'autre, moins infidèle, mais trop grossièrement exécutée pour que personne puisse la confondre avec l'estampe de Marc-Antoine, — il existe une bonne copie gravée en contre-partie par un anonyme, que l'on trouve quelquefois classée parmi les œuvres d'Enea Vico, dont en effet elle rappelle assez directement le faire. Cette copie reproduit l'inscription grecque que porte le modèle et, de plus, elle est accompagnée, dans la marge du bas, d'une légende latine en deux lignes commençant par ces mots : HOSPES ABIT, et finissant par ceux-ci : COGIT INIRE ROGOS. Les premières épreuves n'ont aucune marque ni date; les épreuves du second tirage portent, au milieu du bas, la date 1580 et, dans le bas aussi, à droite, le n° 16.

188. *Lucrèce se donnant la mort.*

B. 192. — Pass. 123. — Ottl. 229. — Hauteur : 0^m,213. Largeur : 0^m,133.



Nous avons, à propos de la pièce précédente, indiqué les raisons qui nous portent à croire, contrairement à l'assertion de Vasari, que la *Lucrèce* n'est point la première œuvre gravée à Rome par Marc-Antoine d'après Raphael. Elle aurait, selon nous, suivi d'assez près la *Didon*, mais cependant à un intervalle suffisant pour qu'on puisse s'expliquer le progrès sur celle-ci qu'elle accuse. La *Lucrèce* est à tous égards une des plus belles pièces du maître, une de celles qui révèlent le mieux la majesté de son talent et ses singulières facultés d'assimilation *raphaélesque*. On pourrait dire même que nulle part les aptitudes de ce talent ne sont plus manifestes qu'ici et que si, parmi les



LA PESTE DE PHRYGIE.
(Il Morbetto.)

ouvrages de la même main qui suivirent, on en trouve de plus importants par les dimensions ou par le nombre des personnages mis en scène, il n'en est pas qui, au point de vue de l'art et de la beauté intrinsèque, méritent davantage d'être admirés et recherchés.

Par son attitude et son geste, la Lucrèce a beaucoup d'analogie avec la figure de Didon ; mais de même que le mérite de la gravure proprement dite est sensiblement inégal dans ces deux ouvrages, de même les deux modèles qu'ils reproduisent sont bien loin de se valoir. Quelque chose d'un peu gêné, on dirait presque une certaine gaucherie dans le style, donne à la figure de Didon une apparence équivoque ; dans la Lucrèce, au contraire, la beauté de la physionomie et des formes a autant de franchise que l'attitude a de grandeur.

La Bibliothèque Ambrosienne, à Milan, possède un dessin de la *Lucrèce* dans lequel on a voulu quelquefois, et bien à tort suivant nous, reconnaître l'original d'après lequel Marc-Antoine aurait gravé sa planche.

Quant aux copies gravées de cette planche, celles qu'ont faites Enea Vico, Wierix et quelques graveurs anonymes, ne sauraient amener de méprises, puisqu'elles sont toutes en contre-partie. Deux seulement, à notre connaissance, reproduisent le modèle dans le même sens, mais elles se distinguent de celui-ci : l'une par l'absence du signe ∽ au-dessus de l'oméga dans le mot AICPωS de l'inscription et par l'addition de quelques créneaux au bâtiment indiqué dans le fond, à droite, derrière les arbres ; l'autre par la maigreur générale du travail et, en particulier, par la sécheresse avec laquelle les cheveux de Lucrèce sont traités.

189. *La Peste de Phrygie,* pièce dite *la Petite Peste* ou, suivant la dénomination italienne, *Il Morbetto.*

B. 417. — Pass. 127. — Ottl. 123. — Hauteur : 0^m,197. Largeur : 0^m,255.

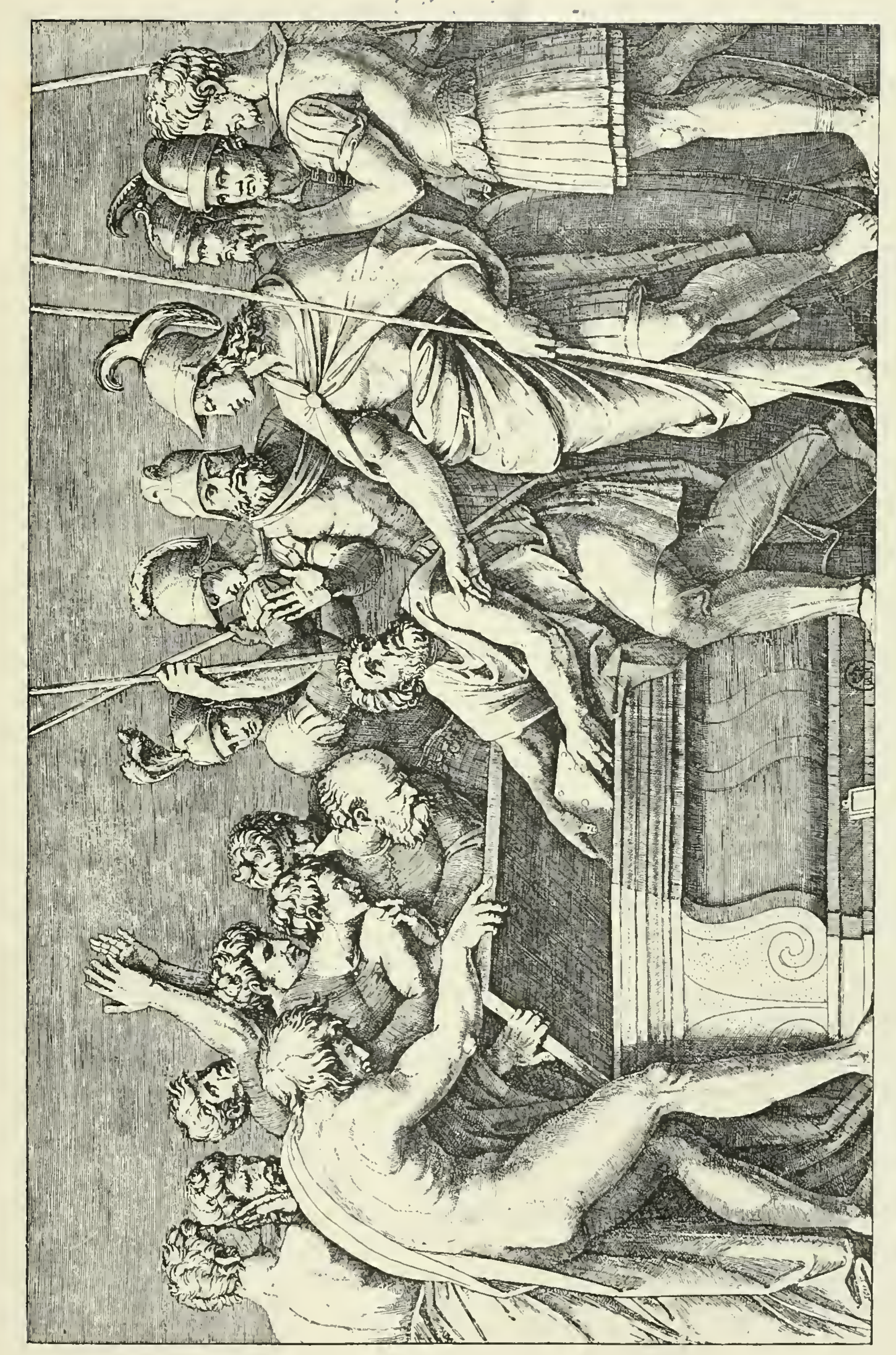
Le sujet est tiré du IIIe livre de *l'Énéide*, ainsi que l'indique le vers si connu transcrit sur le piédestal du terme qui s'élève au milieu de la composition.

Bartsch n'a décrit qu'un état de cette planche ; nous en avons constaté cinq, dont, il est vrai, les deux premiers seulement permettent d'apprécier dans son intégrité le travail de Marc-Antoine :

1° Avant les inscriptions EFFIGIES SACRÆ, etc., sur la muraille du fond à gauche, et LINQVEBANT, etc., sur le piédestal, au centre de la composition ;

2° Avec ces inscriptions ;

3° Avec tous les travaux repris et sensiblement modifiés, tant dans les figures que dans l'architecture et le paysage. Entre autres changements de détail apportés à l'œuvre primitive, on peut citer : les nombreux points qui couvrent l'épaule, blanche dans les épreuves antérieures, de la femme étendue sur le dos au premier plan ; la série de tailles horizontales qui sur le mur s'élevant à droite et à mi-hauteur de la planche, entre les arbres et le trait carré, a remplacé les tailles plus courtes et plus légères qu'on



ALEXANDRE FAISANT DÉPOSER LES POÈMES D'HOMÈRE DANS LE TOMBEAU D'ACHILLE.

voyait au même endroit; les retouches un peu rudes qui dénaturent le modelé du bœuf couché à gauche, au second plan; enfin, au moyen de quelques traits grossiers, la diminution dans sa largeur de la flamme produite par la torche que tient le jeune berger. Les épreuves de la planche ainsi retravaillée portent au bas, vers le milieu, le nom en abrégé de l'éditeur Salamanca : *Ant. Sal. exc.*

4° Ici, les traits qui rendaient plus étroite la flamme de la torche ont été enlevés. Le nom de Salamanca a été gratté, assez négligemment d'ailleurs, pour qu'il ne soit pas impossible d'en entrevoir les lettres; mais ce nom n'est pas encore remplacé par celui d'un autre éditeur.

5° Sur les épreuves de ce dernier état on lit, dans le bas, à droite, au-dessous du trait carré, les mots : *Gio. Batt. de Rossi in piazza nauona in Roma.*

Le dessin de Raphael d'après lequel Marc-Antoine a gravé cette planche, une des plus belles et des plus recherchées de son œuvre, est-il celui que l'on conserve aujourd'hui au musée des Offices, à Florence? Il est au moins permis d'en douter, ce dessin ayant bien plutôt le caractère d'une reproduction minutieuse de l'estampe que l'aspect libre et l'accent d'un travail original. M. Passavant d'ailleurs (*Raphael d'Urbin et son père*, t. II, p. 502) pense que le dessin original de la *Peste* est celui qui faisait partie de la collection de sir Thomas Lawrence. Ajoutons que, sur une feuille de croquis qui appartenait alors à M. Morris Moore, nous avons vu, il y a une vingtaine d'années, quelques indications de figures crayonnées par Raphael en vue de la composition qu'il méditait sur la *Peste de Phrygie.*

190. *Alexandre le Grand faisant déposer les poèmes d'Homère dans le tombeau d'Achille.*

B. 207. — Pass. 117. — Ottl. 126. — Hauteur : 0^{m},253. Largeur : 0^{m},394.

L'estampe de Marc-Antoine reproduit l'une des deux compositions peintes en grisaille par Raphael au-dessous de la fresque du *Parnasse* dans la chambre *della Segnatura*, au Vatican, composition que l'on a cru pendant longtemps devoir intituler la *Découverte des livres Sibyllins dans le tombeau de Numa Pompilius.* Depuis Bellori, au XVIIe siècle, jusqu'à Montagnani, au commencement du XIXe, les historiens de l'art ou les biographes de Raphael en Italie ont été d'accord pour qualifier ainsi la scène représentée. L'erreur qu'ils avaient accréditée n'a pris fin qu'à partir du jour où, dans sa *Description de Rome*, publiée de 1830 à 1843, M. Ernest Platner eut rétabli le vrai sens de cette scène, d'autant moins équivoque d'ailleurs qu'elle a pour pendant, sur le mur même où elle a été peinte, *l'Empereur Auguste empêchant les amis de Virgile de détruire, suivant les dernières volontés de celui-ci, le poème inachevé de l'Énéide.* Les deux sujets s'expliquent et se complètent l'un par l'autre; la tradition qui nous représente Alexandre enviant à Achille la gloire d'avoir été chanté par Homère devait tout naturellement, dans la pensée du peintre, s'associer au souvenir d'Auguste refusant de se faire le complice de la modestie posthume du grand poète latin.

Un dessin à la sanguine, provenant de la collection du roi de Hollande, Guillaume II, et acquis en 1851 pour l'Angleterre au prix de 400 florins, ne serait pas, suivant M. Passavant (*Raphael d'Urbin et son père*, t. II, p. 91), l'original d'après lequel Marc-Antoine aurait travaillé. M. Passavant pense, et nous croyons avec lui, que ce dessin n'est qu'une copie, habilement exécutée d'ailleurs, d'après la gravure.

Quant aux copies gravées de cette estampe, — une des plus largement traitées par Marc-Antoine, mais aussi une de celles dont il est le plus rare de rencontrer des épreuves du premier tirage, la planche ayant été, à plusieurs reprises, retouchée d'un bout à l'autre, et ayant fourni plusieurs séries d'épreuves soit avec le nom, soit après le grattage du nom d'Antonio Salamanca, — elles sont, pour la plupart, exécutées en contre-partie et, dans les détails, assez sensiblement différentes de l'original ; depuis une copie anonyme, dans les mêmes dimensions que le modèle, où, contrairement à celui-ci, Alexandre et un des soldats qui l'entourent sont seuls à tenir une lance, jusqu'à la petite copie gravée par Étienne Delaune.

Nous n'avons donc pas à nous occuper ici de ces reproductions qui ne sauraient donner lieu à aucune méprise, et nous nous bornerons à mentionner une copie de la même grandeur et dans le même sens que l'estampe de Marc-Antoine qui, malgré la froideur et la dureté de l'exécution, pourrait, au premier aspect, ne pas être tenue pour une contrefaçon. Une particularité, toute matérielle d'ailleurs, permettra de la distinguer facilement de la pièce originale. Dans celle-ci, nous l'avons dit, la tablette ne porte aucune inscription ; dans la copie, au contraire, on lit sur cette tablette les mots suivants en caractères italiques : *Rafael Vrbi inue.*

191. *Le Triomphe de Scipion l'Africain.*

Hauteur : 0m,198. Largeur : 0m,240.

Ni Bartsch, ni M. Passavant n'ont mentionné cette pièce dans leurs catalogues des estampes de Marc-Antoine, bien qu'il semble difficile de ne point la tenir pour une œuvre de son burin. Peut-être l'extrême rareté des épreuves est-elle la seule cause d'une omission, dans ce cas très excusable, mais qu'il n'en convient pas moins de réparer ici, l'exemplaire que nous avons sous les yeux et que possède la Bibliothèque nationale nous en fournissant les moyens.

La composition gravée par Marc-Antoine, — probablement d'après un dessin de Jules Romain, imité d'un bas-relief antique, — est celle-là même que le graveur anonyme, dit « le Maître au dé », devait à son tour reproduire un peu plus tard, mais en contre-partie, dans une estampe dont on a assez souvent l'occasion de rencontrer des épreuves et qui, aux termes de l'inscription placée au bas de la planche, représente le *Triomphe de Scipion l'Africain.* Elle comprend un groupe de quatre cavaliers vus de dos, portant des étendards et des trophées, précédés, à quelque distance, par deux hommes à cheval sonnant de la trompette, et suivis de près par des prisonniers qui marchent, les mains liées derrière le dos, à côté de fantassins romains et d'autres personnages chargés des dépouilles de l'ennemi, armes, vases, etc.

L'ensemble du cortège s'avance vers la gauche, dans la direction d'un arc de triomphe qui s'élève au fond de ce côté et au pied duquel la foule attend le passage de l'armée victorieuse, tandis qu'au sommet de l'édifice sept petites figures font face à celle-ci et que deux d'entre elles plantent des drapeaux.

Pièce sans marque, mais dont tous les caractères, nous le répétons, ne permettent guère d'en mettre l'origine en doute. Rien de moins équivoque, à notre avis, rien de plus conforme aux procédés ordinaires et au faire de Marc-Antoine que la manière dont les contours sont dessinés et les détails du modelé indiqués, soit dans les parties nues, soit dans les ajustements et les accessoires.

Le rapprochement de cette pièce et de la copie en contre-partie gravée par le Maître au dé ne suffirait-il pas d'ailleurs pour faire ressortir les mérites particuliers et pour démontrer l'authenticité de l'œuvre que nous attribuons à Marc-Antoine ? Nous nous bornerons donc à recommander cet examen comparatif à ceux qui pourraient, au premier aspect, hésiter à reconnaître la main du maître bolonais dans l'œuvre dont il s'agit.

192. *Trajan couronné par la Victoire.*

B. 361. — Pass. 196. — Ottl. 129. — Hauteur : 0^m,289. Largeur : 0^m,434.

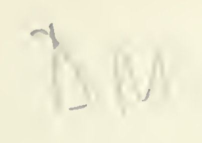
Le bas-relief que cette estampe reproduit ornait primitivement à Rome l'arc de Trajan, transformé, deux siècles plus tard, en un monument à la gloire d'un autre empereur, et devenu alors cet arc de Constantin sous la baie principale duquel on le voit encore aujourd'hui.

Toutefois, si la planche gravée par Marc-Antoine reproduit dans ses formes générales ce bas-relief antique, elle n'en est pas une reproduction assez littérale, assez impersonnelle, pour avoir simplement le caractère d'un fac-similé. Ne sent-on pas entre le modèle sculpté et l'œuvre du graveur l'intervention d'un talent jusqu'à un certain point indépendant, et ne consentant à faire acte de copiste qu'à la condition d'y mêler quelque chose de lui-même et de ses propres coutumes ? Les formes d'un style relativement moderne viennent s'ajouter ici à l'imitation des formes antiques comme une sorte de laisser-passer, et ce n'est pas sans quelque affectation, sans quelque ostentation dans l'expression personnelle de la force, que le dessinateur s'est acquitté de ce travail complémentaire. Ne serait-on pas dès lors autorisé à penser que ce dessinateur a bien pu être Jules Romain, et que Marc-Antoine ne saurait être rendu responsable des infidélités commises par le premier traducteur d'une œuvre qu'il n'aurait, quant à lui, reproduite en réalité que de seconde main ?

Une copie de *Trajan couronné par la Victoire*, — la seule, à notre connaissance, qui soit gravée dans les mêmes dimensions que l'original, — est d'une exécution trop évidemment inférieure à celle de la planche due à Marc-Antoine pour qu'il nous paraisse nécessaire d'indiquer les différences qu'elle présente. Quoiqu'elle porte, elle aussi, le monogramme de Marc-Antoine, nous ne croyons pas que personne puisse s'y laisser tromper. Nous ne mentionnerons également que pour mémoire une petite copie gravée en contre-partie par Étienne Delaune.



TRAJAN COURONNÉ PAR LA VICTOIRE.



193. *Chasse au lion,* pièce dite *la Chasse de Trajan.*

B. 422. — Pass. 247. — Ottl. 127. — Hauteur : 0^{m},267. Largeur : 0^{m},496.

L'inscription placée au bas de cette planche nous apprend que la scène représentée, — qu'elle soit d'ailleurs consacrée ou non à quelque souvenir de la vie de Trajan, — est la reproduction d'un bas-relief qui décorait un sarcophage conservé autrefois « dans la cour de l'église de Saint-Pierre », à Rome et, suivant le témoignage de Vasari, transporté de Maiano à cette place. Est-ce ce même sarcophage que l'on voit aujourd'hui au musée du Louvre, où il est entré, au commencement de ce siècle, avec d'autres monuments antiques provenant de la villa Borghèse ? Il semble permis d'en douter, en raison de certaines différences partielles entre la composition dont il est orné et celle qu'a gravée Marc-Antoine. D'ailleurs, plusieurs autres sarcophages reproduits dans les ouvrages de Montfaucon, de Bartoli, de Caylus, etc., représentent la même scène disposée dans les lignes générales de la même manière; peut-être y aurait-il quelque imprudence à prétendre reconnaître parmi ces divers bas-reliefs, analogues entre eux par l'ordonnance, celui qui a pu directement servir de modèle pour le dessin fourni au graveur.

La *Chasse de Trajan* a été copiée en contre-partie et avec une remarquable exactitude par un graveur anonyme du xvie siècle qui, outre l'inscription mentionnée ci-dessus, a reproduit le monogramme de Marc-Antoine. Il existe aussi de cette pièce une autre copie en contre-partie, mais dans des dimensions beaucoup plus petites, gravée par Étienne Delaune.

VI

FIGURES D'ÉTUDE

194. *Les Fils de Noé.*

B. 464. — Ottl. 198. — Hauteur : 0^{m},154. Largeur : 0^{m},101.

Cette estampe, que l'on désigne ordinairement sous ce simple titre : *les Deux Hommes nus debout*, reproduit, non pas, comme l'a cru Bartsch, une composition de Marc-Antoine lui-même, mais bien un fragment d'une peinture à fresque, l'*Ivresse de Noé*, exécutée par Michel-Ange dans un compartiment des voûtes de la chapelle Sixtine, au Vatican. Les deux personnages gravés par Marc-Antoine représentent dans la peinture originale deux des fils de Noé, sauf cette différence toutefois que le pinceau de Michel-Ange avait indiqué derrière eux une cuve et les parois intérieures d'une cabane, tandis qu'ils se dessinent ici sur un fond entièrement nu. En outre, le graveur a cru pouvoir ajouter, à droite, un tronc d'arbre coupé assez près du sol et accidenter à sa guise le terrain sur lequel portent les deux figures.

Pièce sans marque, dont il existe une très fidèle copie gravée par un anonyme du xvie siècle dans les mêmes dimensions, mais en contre-partie, copie que M. Passavant (*le Peintre-Graveur*, t. VI, p. 89) n'hésite pas à classer parmi les œuvres de Jacques Binck.

195. *Jeune Homme nu sortant de l'eau,* pièce dite *le Grimpeur.*

B. 488. — Pass. 255. — Ottl. 225. — Hauteur : 0^{m},203. Largeur : 0^{m},135.

Comme les trois figures que nous décrirons ci-après (n° 196), cette figure est tirée du carton que Michel-Ange avait exécuté pour la décoration de la salle du Conseil dans le Palais public, à Florence, carton qui reproduisait, on le sait, un épisode de la guerre des Florentins contre les Pisans. « Michel-Ange, dit Vasari, représenta les soldats florentins se baignant dans l'Arno pendant la chaleur du jour. L'ennemi se montre à l'improviste, les tambours battent le rappel, les clairons sonnent l'alarme. A l'instant les baigneurs escaladent la rive escarpée du fleuve..... » De là ce nom de *grimpeurs* sous lequel on a coutume de désigner non seulement la figure gravée d'abord isolément par Marc-Antoine, mais encore le groupe qu'il grava plus tard d'après le même carton, bien que ce groupe où reparait la figure ici décrite se compose de deux autres personnages qui en réalité ne « grimpent » pas.

Il n'est pas douteux que cette figure isolée de *grimpeur* a été gravée par Marc-Antoine avant la planche où il l'a reproduite avec deux autres figures, par conséquent avant l'année 1510 inscrite sur cette seconde planche. Cela ressort clairement de la maigreur relative du travail et aussi de la dureté avec laquelle les contours, si souples

ailleurs, sont ici uniformément tracés; ils semblent par leur rigidité même s'isoler des formes intérieures qu'ils cernent. Quelques buissons auprès d'un mur en ruine que l'on voit à peu de distance de la jambe gauche du *grimpeur* sont, à ce qu'il semble, empruntés à une estampe d'Albert Dürer, le *Petit Courrier*.

Une copie de cette pièce a été gravée dans les mêmes dimensions, mais en contre-partie, par un artiste anonyme du XVIe siècle.

196. *Trois Figures d'hommes tirées du carton de la Guerre de Pise*, par Michel-Ange.

B. 487. — Pass. 254. — Ottl. 257. — Hauteur : 0m,285. Largeur : 0m,225.

Sauf l'addition des terrains coupés qui figurent le rivage et sauf la suppression d'un gros arbre qui s'élève à droite dans l'original, le paysage servant de fond à la scène est la copie littérale de celui que représente une pièce gravée par Lucas de Leyde deux ans auparavant et ordinairement désignée sous ce titre, d'ailleurs assez inexact, le *Moine Sergius tué par Mahomet ;* mais ce qui appartient bien en propre à Marc-Antoine, c'est l'élégance robuste du dessin et du travail dans le groupe auquel il a donné pour cadre ce paysage d'emprunt ; c'est l'ample sentiment du beau dont chacune de ces trois figures porte l'empreinte ; c'est en un mot la sobriété savante avec laquelle le graveur a su indiquer les formes accessoires aussi bien qu'assurer la prédominance des formes et des lignes principales.

Plusieurs copies de cette planche ont été, à diverses époques, gravées en contre-partie. La meilleure est celle qui porte dans le bas, à droite, les lettres M. L., initiales du nom de Michele Lucchese, et, sur la pancarte où se trouve dans l'original la date 1510, l'inscription suivante : MIC. ANGELVS. B. A.

197. *Jeune Guerrier soutenant un drapeau agité par le vent*, pièce dite *l'Homme au drapeau*.

B. 481. — Pass. 257. — Ottl. 249. — Hauteur : 0m,247. Largeur : 0m,175. (Voy. la planche, p. 51.)

Bartsch et Ottley pensent que cette pièce a dû être gravée par Marc-Antoine d'après un dessin de Raphael. Avec plus de raison, à notre avis, M. Passavant suppose que Jules Romain en aura fourni le modèle, et ce qui, indépendamment du caractère même et des formes de la figure, semble justifier une pareille opinion, c'est l'analogie du casque à haut cimier et à plumes dont cette figure est coiffée avec les casques de personnages représentés ailleurs par Jules Romain, dans les peintures de la *Salle de Constantin*, au Vatican, par exemple, et dans beaucoup d'autres tableaux ou cartons sur des sujets de bataille.

La pièce connue sous le titre de l'*Homme au drapeau* semble appartenir à peu près à la même époque que l'*Hercule étouffant Antée* (voy. no 127), c'est-à-dire à une époque assez voisine de celle où Marc-Antoine allait cesser de travailler. Elle a été reproduite dans le même sens et dans les mêmes dimensions par Augustin Vénitien,

qui a marqué cette copie de son monogramme sur une tablette placée dans le bas, a droite.



LES FILS DE NOÉ.

198. *Figure d'homme portant la base d'une colonne.*

B. 476. — Pass. 256. — Ottl. 245. — Hauteur : 0^m,218. Largeur : 0^m,143.

L'observation relative aux origines du dessin d'après lequel l'*Homme au drapeau* a été gravé peut être renouvelée à propos de la pièce inscrite sous le présent numéro.

Contrairement à l'opinion de Bartsch, il nous paraît plus que probable que Raphael n'a pas dessiné la figure reproduite ici par le burin de Marc-Antoine et qu'un des élèves du maître, — Jules Romain peut-être ou Perino del Vaga, — aura fourni au graveur le modèle que celui-ci a transporté sur le cuivre. Comme *l'Homme au drapeau*, d'ailleurs, l'*Homme portant la base d'une colonne* doit, en raison même des caractères de la pratique, être classé parmi les œuvres appartenant aux dernières années du séjour de Marc-Antoine à Rome, par conséquent à une époque postérieure à celle où il travaillait sous la direction de Raphael.

Augustin Vénitien a gravé et marqué de son monogramme une copie en contre-partie de cette pièce, avec quelques différences toutefois dans les détails, dans la forme du plus gros des deux troncs d'arbre par exemple, et avec l'omission du plus petit.

199. *Figure d'un empereur assis.*

B. 441. — Pass. 248. — Ottl. 163. — Hauteur : 0^m,108. Largeur : 0^m,079.

Les formes générales de la figure, les caractères du style, les détails de l'ajustement, tout nous autorise à penser que le dessin reproduit ici par le graveur a dû être l'œuvre de Jules Romain, et non, comme Bartsch le suppose, un modèle tracé par la main même de Raphael.

Nous ne connaissons qu'une copie de cette pièce. Elle est gravée en contre-partie par un anonyme, dans des dimensions plus grandes que celles de l'original. Le travail en est d'ailleurs aussi pauvre que le dessin en est défectueux.

200. *Autre figure d'un empereur assis.*

B. 442. — Pass. 249. — Ottl. 164. — Hauteur : 0^m,108. Largeur : 0^m,079.

Comme la figure décrite sous le numéro qui précède, cette seconde figure d'empereur reproduit vraisemblablement un dessin de Jules Romain.

Un graveur anonyme allemand du XVIe siècle, dont le faire se rapproche de la manière de Barthélemi Beham ou de celle de Jacques Binck, a reproduit cette pièce en contre-partie et dans des dimensions beaucoup plus petites. En outre, il a remplacé le sceptre dans la main de l'empereur par le corps renversé d'un enfant dont cette main tient le pied droit. Peut-être une pareille modification avait-elle pour objet de faire de ce personnage anonyme un personnage historique et de le transformer ainsi en Hérode ou en Commode. Enfin, dans cette copie ou plutôt dans cette imitation de la pièce gravée par Marc-Antoine, le mur où la niche est creusée, au lieu d'occuper tout le fond, ne dépasse pas à droite le corps de l'enfant et laisse voir de ce côté un coin de ciel et de paysage.

201. *Trois Chanteurs.*

B. 468. — Pass. (Élèves anonymes de Marc-Ant.) 126. — Ottl. 214. — Hauteur, 0^m,180. Largeur, 0^m,114.

M. Passavant (t. VI, p. 90) n'hésite pas à déclarer qu'à ses yeux « la taille est trop



L'HOMME PORTANT LA BASE D'UNE COLONNE.

raide » dans cette planche pour qu'il soit possible d'y reconnaître une œuvre de Marc-Antoine. Il nous semble au contraire qu'ici le travail, bien que peu satisfaisant et fort inexpérimenté encore, se rapproche assez de la manière dont sont traitées certaines pièces appartenant à la jeunesse du maître pour qu'il n'y ait pas lieu d'exclure l'estampe les *Trois Chanteurs* du nombre de ses ouvrages authentiques, ni même de la rejeter parmi les pièces douteuses. Quelle différence voit-on, par exemple, entre la « raideur » ou la maigreur des travaux dans la gravure dont il s'agit et le faire, en réalité tout aussi pauvre, que présentent les planches gravées par l'élève de Francia d'après son maître ou d'après Timoteo Viti ? Ce n'est pas d'ailleurs que nous croyions les *Trois Chanteurs* gravés d'après l'un de ces deux peintres; nous penserions plutôt avec Ottley qu'ils reproduisent un modèle dessiné par quelque artiste vénitien. Ce que nous voulons dire seulement, c'est que, si incomplète que soit ici l'exécution, elle ne nous paraît ni plus maladroite ni plus défectueuse que celle des gravures de Marc-Antoine produites vers la même époque et que par conséquent nous ne saurions partager l'opinion émise par M. Passavant.

Pièce sans marque dont nous ne connaissons qu'une copie gravée en contre-partie portant le monogramme de Luca Ciamberlano ou plutôt celui de l'éditeur des œuvres de ce graveur. (Voy. Brulliot, *Dictionnaire des monogrammes*, 1re partie, n° 143.)

202. *Jeune Femme réfléchissant.*

B. 443. — Pass. 250. — Ottl. 158. — Hauteur : $0^{m},112$. Largeur : $0^{m},076$.



Cette figure, d'un caractère tout familier par l'ajustement aussi bien que par l'attitude, a les apparences d'un croquis fait d'après nature au hasard d'une rencontre et pour noter un souvenir. Il semble qu'elle soit sortie du crayon de Raphael, surtout si l'on tient compte des traits du visage qui ne laissent pas de rappeler le type adopté par le maître pour quelques-unes de ses *Vierges*.

Il existe plusieurs copies de cette pièce, savoir :

1° Une copie très faible gravée dans le même sens et dans les mêmes dimensions que l'original. Il est facile d'ailleurs de la distinguer de celui-ci, toute la partie du fond à gauche ayant été, sauf là où se trouve l'ombre portée, laissée en blanc par le copiste, tandis que cette partie est, comme le reste, teintée dans l'estampe de Marc-Antoine. En outre, le terrain est également blanc dans cette copie ; la pièce originale au contraire nous le montre couvert de petits points plus ou moins espacés.

2° Trois copies en contre-partie, dont la meilleure — que M. Passavant suppose un peu arbitrairement, selon nous, gravée directement d'après le dessin de Raphael — paraît être de la main de Barthélemi Beham. Cette reproduction par le graveur allemand de l'estampe de Marc-Antoine diffère d'ailleurs du modèle en ce qu'on y voit, outre un livre ouvert sur les genoux de la figure, d'autres livres rangés sur une tablette accrochée au mur du fond à droite ; dans le bas, également à droite, un petit vase contenant des herbes et des fleurs ; enfin, du côté opposé, cette inscription : COGNITIO DEI.

203. *Jeune Garçon à deux corps.*

B. 446. — Pass. 251. — Ottl. 166. — Hauteur : 0m,119. Largeur : 0m,073.

Sur une espèce de piédestal placé à droite, on lit l'inscription suivante : LEONIS X · AN · I · EIDIB · NOVENBR · EX · HISPANIA · ROMĀ · ADVECTVS · AN · XII PVER · IN · HANC · FORMAM · QODQ · MIRV̄ · DICTV · EST · CVM · MONSTRO VNA · EGERIT · COMMINGITVE.



JEUNE FEMME RÉFLÉCHISSANT.

Aux termes mêmes de cette inscription, la planche n'a pu être gravée avant l'année 1514, puisque cette année est la première du pontificat de Léon X, et l'on s'étonnera peut-être que le talent du graveur qui, entre autres chefs-d'œuvre antérieurs à cette époque, avait produit déjà le *Massacre des Innocents* et le *Jugement de Pâris*, se montre ici aussi inférieur à lui-même ; mais il ne sera pas superflu de faire remarquer que la médiocrité de la gravure tient surtout à la médiocrité du dessin original, très probablement de la main de Marc-Antoine, et comme d'ordinaire l'artiste bolonais en pareil cas prête fort à la critique, on comprendra que, tout en étant de lui ou plutôt

parce qu'elle est de lui, l'œuvre dont il s'agit manque d'adresse dans l'ordonnance et de charme dans l'aspect.

Quant à l'idée, assez singulière en apparence, que Marc-Antoine a eue de traiter un semblable sujet, elle peut s'expliquer par l'avantage tout commercial que le graveur trouvait à la réaliser : surtout si — comme cela est au moins vraisemblable — l'exécution de cette petite planche appartient à une époque postérieure non seulement à l'année 1514, mais même à l'année 1520, par conséquent postérieure au temps où Marc-Antoine trouvait dans la reproduction des dessins de Raphael des succès et des profits assurés. Avant lui, d'ailleurs, d'autres maîtres avaient spéculé parfois sur la curiosité des acheteurs beaucoup plus que sur leur amour raisonné de l'art en mettant sous leurs yeux des représentations de phénomènes analogues. Quand le « Maître à la ratière » ou, comme on l'appelle communément, NA·DAT·, gravait l'image de deux enfants réunis dos à dos par l'adhérence de leurs vertèbres, quand Albert Dürer lui-même retraçait sur le cuivre un pourceau à huit pieds et à quatre oreilles, ils ne voyaient là sans doute qu'un moyen de s'attirer un public plus vaste que celui des amateurs d'estampes proprement dits; Marc-Antoine sans doute avait une arrière-pensée de même sorte lorsqu'il s'imposait l'humble tâche de graver son *Jeune Garçon monstrueux*.

VII

PIÈCES DIVERSES

SUJETS DE FANTAISIE ET VIGNETTES POUR L'ORNEMENT DE LIVRES

204. *Jeune Paysan parlant à une jeune femme couchée à terre,* pièce dite *le Berger et la Nymphe.*

B. 429. — Pass. 238. — Ottl. 141. — Hauteur : 0^{m},073. Largeur : 0^{m},051.

Par l'élégance des formes, par le charme des physionomies, par l'extrême délicatesse de l'exécution, cette petite pièce, d'ailleurs sans marque, mérite d'être mise au nombre des œuvres les plus précieuses qu'ait laissées Marc-Antoine. Il est très rare de rencontrer, même dans les plus riches collections, de bonnes épreuves de la gravure originale ; celle-ci n'y est le plus souvent représentée que par des épreuves tirées à une époque où la planche, gravée très légèrement, se trouvait déjà à demi usée. Et quant aux reproductions qu'on en a faites, quant à deux copies gravées l'une et l'autre en contre-partie par des anonymes du xvie siècle, elles accusent dans le dessin de telles incorrections et dans le travail une telle lourdeur, qu'elles permettent à peine de soupçonner la grâce et la finesse qui caractérisent le modèle.

205. *Jeune Homme et Jeune Femme tenant un voile.*

B. 364. — Pass. 220. — Ottl. 138. — Hauteur : 0^{m},073. Largeur : 0^{m},050.

Cette petite estampe, aussi belle que rare, se recommande par l'extrême délicatesse du dessin et du travail ; elle pourrait, à ce double titre, soutenir la comparaison avec la pièce inscrite sous le numéro qui va suivre. Cependant, elle n'a pas, comme celle-ci, ce charme indéfinissable, cette éloquence pénétrante que donnent à une composition, même sans signification précise, des types d'une élégance absolument trouvée pour ainsi dire, des lignes dans la combinaison desquelles on ne saurait souhaiter ni plus de grâce, ni plus d'harmonie. Aussi paraît-il difficile de partager l'opinion de ceux qui attribuent aux deux pièces une origine commune. Que Raphael ait tracé le dessin d'après lequel Marc-Antoine a gravé ses *Deux Astronomes*, rien de plus vraisemblable, à notre avis ; mais que le dessin représentant *Un Jeune Homme et une Jeune Femme tenant un voile* soit également sorti de sa main, c'est ce que nous ne croyons pas devoir admettre. N'y aurait-il pas lieu de supposer plutôt que Baccio Bandinelli a fourni le modèle reproduit ici par Marc-Antoine, et l'analogie que présente la figure du *Jeune Homme au voile* avec celle du vainqueur dans la pièce dite *l'Homme aux deux trompettes* (voy. n° 181) ne semblerait-elle pas un argument particulièrement propre à justifier cette hypothèse ?

Une copie sans marque a été gravée en contre-partie et avec une certaine habileté par un contemporain du maître.

206. *Les Deux Astronomes,* pièce dite *le Vieux Berger et le Jeune Homme.*

B. 366. — Pass. 221. — Ottl. 140. — Hauteur : 0m,074. Largeur : 0m,051.

De toutes les estampes de Marc-Antoine qui, par l'exiguïté des dimensions et les caractères du travail, appartiennent à la classe des vignettes, celle-ci est peut-être la plus remarquable, tant en raison de la délicate souplesse avec laquelle chaque forme est dessinée qu'en raison du charme même inhérent à l'ensemble de la scène. Le charme pourtant ne résulte ici que de la grâce et de l'harmonie des lignes ; l'intérêt que pourrait comporter le sujet n'y est assurément pour rien, car le sens de ce sujet demeure obscur ou équivoque et ne saurait tout au plus qu'effleurer les surfaces de l'esprit.

S'agit-il ici d'une double allusion aux simples observations astronomiques faites en pleine campagne par les bergers et aux moyens d'étude, plus compliqués mais plus sûrs, dont la science dispose ? Avons-nous sous les yeux une scène allégorique ou l'image d'un fait ? Il semble en tout cas que la planche gravée par Marc-Antoine était destinée à orner quelque traité d'astronomie ou quelque autre texte sur la matière, un de ces petits poèmes didactiques peut-être que, depuis la fin du xve siècle, les écrivains de profession ou les amateurs lettrés ne se faisaient pas faute de publier en Italie. Toujours est-il que, malgré toutes nos recherches, nous n'avons pu réussir à rencontrer un exemplaire du livre auquel cette charmante vignette devait se rattacher. Nous en sommes donc réduit à n'envisager celle-ci qu'à titre de pièce isolée, et comme s'il fallait n'y voir que l'expression d'intentions toutes pittoresques.

Il existe deux états de cette planche : le premier avec la figure du jeune homme indiquée presque uniquement au trait ; le second avec cette figure complètement modelée, comme celle du vieillard.

Une assez bonne copie en contre-partie et ne portant aucune marque est la seule, à notre connaissance, qui reproduise la pièce que nous venons de décrire.



207. *Les Deux Bergers,* pièce dite *l'Homme à genoux, à la lisière d'un bois.*

B. 434. — Pass. 242. — Ottl. 154. — Hauteur : 0m,095. Largeur : 0m,070.

Que signifie cette composition ? On serait mal venu à prétendre le dire avec certitude. Toutefois, à défaut d'autre explication plausible, ne saurait-on proposer de voir dans les deux figures représentées ici les deux bergers que Virgile a mis en scène dans la première de ses *Églogues ?* L'attitude au pied d'un arbre et le costume relativement élégant du plus jeune des deux interlocuteurs, la physionomie triste et les vêtements en haillons de l'autre ne pourraient-ils rappeler quelque chose du contraste établi par le

poète entre le sort heureux que les événements ont fait à Tityre et la situation toute différente à laquelle ils ont réduit Mœlibée ?

En tout cas, et quel que soit le sujet traité, il nous semble difficile de croire avec Bartsch que la planche de Marc-Antoine a été gravée d'après un dessin de Francia. Nous penserions bien plutôt que cette pièce, très savamment exécutée d'ailleurs et appartenant à la dernière phase de la vie du maître, reproduit soit un modèle dessiné par lui-même, soit un dessin dû à l'un des élèves de Raphael.

208. *Un Vieillard et une Jeune Femme auprès d'un jeune homme couché à terre,* pièce dite *l'Homme endormi à l'entrée d'un bois.*

B. 438. — Pass. 243. — Ottl. 155. — Hauteur : 0^{m},095. Largeur : 0^{m},079.

Par les dimensions du cadre et les dimensions des figures comme par l'analogie que présente la disposition du fond avec le fond de l'estampe précédente, il semble que celle-ci et l'estampe que nous avons à décrire étaient destinées à servir de pendant l'une à l'autre ou à orner le même volume. Au point de vue de l'exécution toutefois, les deux pièces n'ont pas, à beaucoup près, un égal mérite. Les figures des *Deux Bergers* (n° 207) sont dessinées et modelées avec une précision qui manque aux trois figures dont se compose la seconde scène. Ici d'assez graves négligences, de véritables incorrections même, pourraient être relevées dans la construction ou le dessin de certaines parties, — dans les formes notamment du bras gauche de la femme, de la tête et des deux bras du jeune homme. En outre, le travail du burin ou plutôt de la pointe, — car la planche semble avoir été au moins préparée à l'eau-forte, — ce travail est en général maigre et timide ; en sorte que, pour admettre l'estampe dont il s'agit parmi les œuvres authentiques de Marc-Antoine, il y a lieu peut-être de tenir compte du monogramme qu'elle porte plus encore que de sa valeur et de ses caractères intrinsèques.

Nous ne connaissons de cette pièce qu'une copie gravée en contre-partie, et avec une certaine dureté, par un anonyme qui, contrairement à la coutume de la plupart des copistes de Marc-Antoine au XVIe siècle, s'est abstenu d'y reproduire la marque du maître.

209. *Le Vieux et le Jeune Berger.*

B. 431. — Pass. 240. — Ottl. 147. —Hauteur : 0^{m},077. Largeur : 0^{m},052.

Comme quelques autres vignettes du maître dont nous avons déjà parlé, cette jolie petite pièce, inspirée peut-être par une des *Églogues* de Virgile, semble avoir été gravée presque en totalité à l'eau-forte. Il est probable qu'elle reproduit une composition de Marc-Antoine lui-même ou d'un des élèves de Raphael. En tout cas, elle n'a certainement pas été faite d'après un dessin de Francia, comme Bartsch le suppose.

Une très mauvaise copie du *Vieux et du Jeune Berger* a été gravée en contre-partie par un anonyme du XVIe siècle.

210. *Une Jeune Mère s'entretenant avec deux jeunes gens.*

B. 432. — Pass. 241. — Ottl. 151. — Hauteur : 0^m,82. Largeur : 0^m,80.

Comme il lui arrive le plus souvent pour les pièces d'une origine inconnue ou équivoque, Bartsch ne se fait nul scrupule d'attribuer à Francia le dessin d'après lequel Marc-Antoine a gravé cette planche. Pourtant les formes un peu ramassées des personnages mis en scène, la physionomie des têtes, le style des ajustements, ne rappellent ni le goût ni la manière du peintre-orfèvre bolonais, et il conviendrait mieux, à ce qu'il semble, de supposer que le modèle livré au graveur est sorti de la main d'un artiste formé à l'école de Raphael.

Est-ce à cet artiste toutefois ou au traducteur de son œuvre qu'incombe la responsabilité de certaines erreurs commises, de l'évidente disproportion par exemple entre les mains et la tête de la figure placée au centre de la composition ? Toujours est-il que dans l'estampe la correction du dessin laisse beaucoup à désirer et que si le travail se montre ici aussi ferme, aussi libre que dans les meilleurs ouvrages de Marc-Antoine, cette habileté du burin ne sert pas, comme ailleurs, à faire ressortir avant tout la beauté d'un type ou d'une forme, à en résumer sans ambiguïté les caractères. Aussi, n'était la valeur qu'elle emprunte de son extrême rareté, la petite estampe dont il s'agit ne mériterait guère l'estime où on la tient dans le monde des curieux.

211. *Amadeo Berruti, jurisconsulte, évêque d'Aoste, conversant avec l'Austérité, l'Amitié et l'Amour,* pièce dite communément *l'Amadée.*

B. 355. — Pass. 213. — Ottl. 116. — Hauteur (sans la bordure) : 0^m,085. Largeur (sans la bordure) : 0^m,094.

Cette pièce a été gravée pour servir de frontispice à un opuscule composé par Amadeo Berruti et publié en 1517, à Rome, chez Gabriel de Bologne, sous le titre suivant : *Dialogus quē cōposuit R. P. B. Dn̄s Amadeus Berrutus Epūs Aug. Gubernator Rome Dū esset minoribus tempore Iulii II... in quo precipue tractat an amico sæpe ad scribendum provocato ut scribat, non respondenti sit amplius scribendum, et hinc incidenter multa pulchra de amicitia, amore, amicis veris,* etc.

Il existe quatre états de cette planche :

1° Avant la bordure, large de 7 millimètres, qui encadre le sujet;

2° Avec la bordure, mais avec l'indication au trait seulement des plis de la robe d'Amadée, dans toute la partie de cette robe qui reçoit la lumière;

3° Avec les ombres légères qui modèlent ces plis ;

4° Avec le mot AMICITIA au lieu du mot AMITITIA qu'on lit dans les états précédents, au-dessous de l'avant-dernière figure, à droite.

Bien que l'estampe dite l'*Amadée* ait été, — la date du livre qu'elle accompagne en fait foi, — publiée seulement en 1517, elle a dû être exécutée deux ou trois ans au moins avant cette époque, puisqu'elle représente Amadeo Berruti en costume de

docteur, et non sous les habits pontificaux qu'il porta depuis 1515, c'est-à-dire depuis le jour où il fut appelé à occuper le siège épiscopal d'Aoste.

212. *Les Trois Docteurs en conférence.*

B. 404. — Pass. 214. — Ottl. 117. — Hauteur : 0m,074. Largeur : 0m,102.

Un des trois personnages dont la scène se compose, — celui qui, vu de profil et tourné vers la gauche, est assis à droite, — rappelle assez exactement par les traits du visage Amadeo Berruti représenté dans la vignette décrite sous le numéro qui précède, pour que nous nous croyions autorisé à voir dans cette seconde planche une sorte de



LES TROIS DOCTEURS.

pendant donné par Marc-Antoine à la première. Elle aurait donc été, comme celle-ci, destinée à accompagner le texte du *Dialogue* publié en 1517. Nous devons dire toutefois qu'elle ne figure pas dans l'exemplaire de cet ouvrage que possède la Bibliothèque nationale, soit qu'il y ait là une lacune accidentelle, soit que, pour une cause ou pour une autre, l'éditeur du livre ait renoncé ici, — comme dans les autres exemplaires que nous n'avons pu consulter et qui se trouvent peut-être dans le même cas, — à utiliser la pièce dont il s'agit.

Quoi qu'il en soit, et bien qu'elle ne porte pas le monogramme du graveur, la petite pièce des *Trois Docteurs* est aussi sûrement de la main de Marc-Antoine que la pièce dite l'*Amadée*. On y retrouve la même délicatesse de dessin, la même fermeté dans le travail, en un mot ce sentiment du beau à la fois sévère et facile qui caractérise la manière du maître dans les œuvres de petites dimensions et du genre le plus familier, aussi bien que dans les travaux d'un ordre et de proportions tout autres.

213. *Deux Figures de femmes supportant un brûle-parfums,* pièce dite *la Cassolette.*

B. 489. — Pass. 278. — Ottl. 265. — Hauteur : 0m,302. Largeur : 0m,168.

Les salamandres et les fleurs de lis dont ce brûle-parfums est décoré permettent de supposer qu'il était destiné au roi de France, François Ier. En tout cas, il est plus que probable que c'est Raphael qui en a fourni le dessin, et il est très certain non seulement que la reproduction de ce dessin est due à Marc-Antoine, mais qu'elle a été gravée par lui à l'époque où son talent était dans sa plus grande force. Nulle part en effet mieux qu'ici le maître n'a prouvé ce sentiment profond de la beauté, cette puissante intelligence de la forme, cette sûreté dans la pratique qui caractérisent en général ses ouvrages et, particulièrement, les estampes qu'il produisit entre les années 1512 et 1520. C'est donc à cette période de sa vie, correspondant à celle que remplissent dans la vie de Raphael les œuvres dites de la « troisième manière », qu'il convient de rattacher l'exécution de la planche connue sous le nom de la *Cassolette.*

Le cuivre sur lequel Marc-Antoine avait opéré existe encore, et même dans un état de conservation assez bon pour que M. Émile Galichon, qui s'en était rendu acquéreur en 1865, ait pu en faire tirer des épreuves et les insérer dans une des livraisons de la *Gazette des Beaux-Arts* publiées au cours de cette même année.

On connaît deux états de la *Cassolette :* le premier sans autre marque que la tablette du maître, le second avec le nom de Salamanca, *Ant. Sal. exc.*, au bas de la planche, à droite.

Quant aux copies dans le même sens et dans les mêmes dimensions que l'original, une seule pourrait, au premier aspect, prêter à quelque méprise, en raison de l'habileté avec laquelle elle a été gravée par un anonyme du XVIe siècle. Il sera facile néanmoins de la distinguer de l'estampe de Marc-Antoine, puisque la tablette que porte celle-ci ne se retrouve pas dans l'œuvre du copiste.

Nous ne mentionnerons que pour mémoire une copie d'un mérite bien moindre, ou plutôt sans aucun mérite, gravée en contre-partie par Marc de Ravenne qui l'a marquée de son monogramme.

214. *Fragment d'édifice,* pièce dite *la Façade aux Cariatides.*

B. 538. — Pass. 279. — Ottl. 271. — Hauteur : 0m,305. Largeur : 0m,225. (Voy. la planche, p. 61.)

Pièce sans marque. Heineken pourtant, dans la description qu'il en a donnée (*Dictionnaire des Artistes*, t. Ier, p. 331), dit que « le chiffre de Marc-Antoine se voit en bas au coin gauche de l'estampe ». Heineken alors aurait eu sous les yeux une épreuve dans un état exceptionnel, sinon unique.

La *Façade aux Cariatides*, composition architectonique plutôt bizarre que belle, et d'ailleurs la seule de ce genre qui figure dans l'œuvre de Marc-Antoine, a été attribuée par Bartsch à Raphael. En tout cas, si le dessin reproduit par le graveur est, ce dont on peut douter, sorti de la main de Raphael, on ne saurait y voir un pur produit



LA CASSOLETTE.

D. 313

de son imagination puisque, comme M. Passavant le fait remarquer, un monument antique, identique à celui que nous montre l'estampe, se trouve dans la villa Mattei, à Rome.

215. *Suite de sujets libres,* d'après Jules Romain, dite *I Modi* ou *les Postures.*

B. 231. — Pass. 195. — Hauteur : 0m,186. Largeur : 0m,136.

Nous avons parlé, dans la Notice qui précède ce catalogue, de l'immorale entreprise pour laquelle Jules Romain et Marc-Antoine avaient si fâcheusement associé leurs talents et dont, un peu plus tard, Pierre Arétin achevait de définir l'esprit en ajoutant aux images tracées par les deux artistes l'appoint d'une poésie plus licencieuse encore et plus effrontément perverse.

Publiées d'abord sans l'accompagnement d'un texte, puis avec les *sonnets*, qui d'ailleurs furent plusieurs fois réimprimés à part en Italie et même en France, les gravures de Marc-Antoine, achevées vers la fin de l'année 1524, étaient, cela se conçoit de reste, vendues clandestinement et sans aucune marque qui en indiquât l'auteur. Le nom de celui-ci néanmoins ne tarda pas à être connu. Marc-Antoine, jeté en prison par ordre de Clément VII, porta seul la peine d'une faute dont Jules Romain avait, quant à lui, prévenu, dit-on, les suites en se réfugiant à Mantoue. Les planches gravées furent détruites et toutes les épreuves que l'on put saisir lacérées ou brûlées; mais, si rigoureuse qu'eût été l'exécution des mesures prescrites, le succès n'en fut pas tel que des exemplaires plus ou moins nombreux n'échappassent aux recherches des émissaires du pape et ne se répandissent au dehors. Dans le prologue de la comédie des *Suppositi*, représentée à Venise en 1526, — par conséquent après la saisie opérée à Rome, — l'Arioste fait allusion aux imitations contemporaines des peintures antiques d'Éléphantis, à « ces estampes, dit-il, plus belles qu'honnêtes, qui, imprimées dans les murs de la sainte ville de Rome, en sont sorties pour circuler dans le monde entier ». Un demi-siècle plus tard, Brantôme écrivait, dans ses *Vies des Dames galantes* [1], qu'un « bon imprimeur vénitien, à Paris, qui s'appelait messer Bernardo [2]..... et qui tenait sa boutique en la rue Saint-Jacques, lui avait dit et juré une fois qu'en moins d'un an il avait vendu plus de cinquante paires de livres de l'Arétin ». Comme à la page précédente, Brantôme parle des « figures » de l'Arétin, ne semble-t-il pas assez probable que ces « cinquante paires de livres » n'étaient autres que des exemplaires du *Libro de i Sonetti* avec les gravures de Marc-Antoine?

Dans la première moitié du XVIIe siècle, le silence se fait sur ce qui a pu advenir du recueil ainsi mentionné par les écrivains antérieurs. Aucun des ouvrages appartenant à cette époque que nous avons consultés n'en constate, même en termes généraux, l'existence. Tallemant des Réaux, il est vrai, raconte [3] que le peintre Daniel Du Mons-

1. Édition Lalanne, tome IX, page 51.
2. M. Lalanne pense que l'imprimeur dont parle ici Brantôme devait être Bernardin Turissan.
3. *Historiettes,* tome III, page 491. Édition Monmerqué et P. Pâris.

tier, fils de Côme et petit-fils de Geoffroy, « avait, » à la suite de son logement aux Galeries du Louvre, « un petit cabinet séparé, plein de postures de l'Arétin, qu'il appelait *Tablatures*..... »; mais ces paroles de Tallemant ne permettent-elles pas de penser qu'il s'agissait ici de compositions peintes ou dessinées sur des sujets analogues à ceux qu'avait traités Marc-Antoine, bien plutôt que des estampes mêmes sorties de son atelier? Celles-ci n'auraient pas suffi sans doute pour « remplir » une pièce, si petite qu'elle fût, de l'appartement de Du Monstier, ou bien il faudrait admettre que le mot « cabinet » s'applique simplement à un de ces meubles qui tenaient lieu alors d'armoires ou de secrétaires.

Ce n'est que vers la fin du siècle, en 1694, qu'un livre d'André Chevillier sur l'*Origine de l'imprimerie à Paris* vient, à propos d'un fait récent, réveiller incidemment le souvenir et signaler les témoignages du méfait autrefois commis par Marc-Antoine, en complicité avec Jules Romain. « Nous ne devons pas taire, dit Chevillier (p. 224 et 225), la belle action d'un graveur de Paris. Il sut où il y avait de ces planches infâmes, qui représentaient ces dessins abominables de Jules..... Il y alla en offrir une somme considérable et les acheta cent écus, dans l'intention de les détruire entièrement et d'empêcher par ce moyen qu'on n'en tirât plus aucune estampe : ce qu'il exécuta, persuadé que c'était bien employer son argent que de le faire servir à ôter de devant les yeux des objets qui sont des pièges que l'Enfer dresse aux âmes. C'est feu M. Jollain, marchand de la rue Saint-Jacques, homme d'une probité distinguée, comme il parut par cette action. Il a toujours cru que c'était les planches originales gravées par Marc-Antoine, qu'il avait détruites..... »

Or, l'honnête Jollain ne se trompait-il pas en le croyant? S'il s'était agi seulement d'épreuves échappées à la destruction en bloc autrefois ordonnée par Clément VII, passe encore; on comprendrait qu'elles eussent pu se rencontrer en France, comme on y trouvait auparavant celles dont il est question dans le passage que nous avons rapporté du livre de Brantôme. Mais comment admettre que, dans l'exécution à Rome des ordres du pape, on ait négligé de prendre tout d'abord le mal à sa source, c'est-à-dire de supprimer, même avant les épreuves déjà en circulation, l'occasion et le moyen d'en répandre de nouvelles? Comment supposer qu'on ait pu laisser subsister les « planches » mêmes, et que ces cuivres originaux aient été ensuite expédiés à Paris, où la main de Jollain devait les anéantir « pour qu'on n'en tirât plus aucune estampe? » Nous n'entendons nullement pour cela diminuer le mérite d'un acte très louable en soi; ce que nous voulons dire seulement, c'est que celui qui l'a accompli se méprenait peut-être sur les origines des planches ainsi sacrifiées par lui, et que, en pensant faire disparaître les traces du méfait de Marc-Antoine, il n'arrivait en réalité à venger l'art et la morale que sur les œuvres de quelque autre coupable, moins célèbre et moins publiquement compromis.

Lorsque, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, le goût des anciennes gravures se fut généralisé en France, et que des curieux tels que l'abbé de Marolles, Beringhen et plusieurs autres, eurent ouvert la voie à des érudits comme Mariette et comme Caylus dans le siècle suivant, la recherche, malgré leur caractère licencieux, des estampes aux-

quelles Jules Romain et Marc-Antoine avaient attaché leurs noms devint assez active, et bientôt assez passionnée, pour donner lieu à des discussions ardentes, à des correspondances sans fin entre les amateurs français et ceux des savants italiens qu'ils jugeaient le mieux en mesure de les renseigner. Peines perdues, toutefois! Çà et là quelques vagues indications, quelques explications hypothétiques, voilà ce qu'on réussissait à peine à obtenir. Quant aux pièces mêmes, partout elles faisaient défaut. Ce n'est qu'après la mort de Mariette, et au moment où les collections formées par lui sont mises en vente que l'occasion se présente enfin, — ou plutôt semble se présenter pour les iconophiles, — d'avoir sous les yeux ces fameuses et introuvables estampes.

Le catalogue rédigé par Basan, en 1775, « des différents objets qui composaient le cabinet de feu M. Mariette », mentionne en effet, sous le n° 38, parmi les gravures de Marc-Antoine qui seront livrées aux enchères une « suite des *Amours des Dieux* en vingt pièces, extraordinairement rares », et, sous le n° 39, « dix autres petites pièces du même genre, aussi rares. » Les deux séries, placées à la fin du dernier des trois volumes dont se composait l'œuvre de Marc-Antoine formé par Mariette, furent comprises dans l'adjudication faite pour la somme de 4,600 livres à un marchand d'estampes, Joullain, qu'il ne faut pas confondre avec ce Jollain cité, en 1694, par Chevillier. Joullain morcela, pour le débiter en détail, le recueil qu'il venait ainsi d'acquérir en bloc à la vente du cabinet de Mariette. Les deux suites passèrent, comme le reste, dans des mains aujourd'hui inconnues, en sorte que, tout contrôle direct étant devenu impossible, on en est réduit aux conjectures sur la nature même et sur l'origine des pièces dont il s'agit.

Faut-il croire, avec M. Passavant (t. VI, p. 31), que la première des deux suites ayant appartenu à Mariette était la série même des planches gravées par Marc-Antoine et commentées par l'Arétin? Toutefois, comment concilier ce nombre de « vingt pièces », qu'indique le catalogue, non seulement avec celui des *Sonnets* qui n'était originairement que de seize, mais encore avec le nombre des gravures de Marc-Antoine, nombre formellement établi par ce passage d'une lettre, en date du 19 décembre 1537, adressée par l'Arétin à un chirurgien de Brescia, Battista Zanetti : « Après que j'eus obtenu du pape Clément la liberté de Marc-Antoine, de Bologne, qui se trouvait en prison pour avoir gravé sur cuivre les Seize Postures (*Modi*), etc. » *Lettere*, lib. I, p. 258)? Vasari, il est vrai, et tous les écrivains qui se sont contentés de répéter ce qu'il avait dit à ce sujet, Sandrart et Baldinucci entre autres, parlent de « vingt » sujets gravés par Marc-Antoine d'après les dessins de Jules Romain; mais il y a là évidemment une indication erronée, puisqu'elle se trouvait démentie d'avance par la lettre de l'Arétin, témoin principal et sans doute mieux informé qu'aucun autre en tout ceci.

En outre, ne faut-il pas se rappeler que, dans une lettre écrite à Bottari (*Raccolta di lettere sulla pittura*, etc., t. IV, p. 329) [1], Mariette lui-même reconnaissait l'impos-

1. Voyez également, dans le *Courrier de l'Art*, 4e année, pages 323, 334, etc., les lettres inédites de Mariette publiées par M. E. Müntz.

sibilité de se procurer un exemplaire des « pièces libres gravées par Marc-Antoine », et qu'il ajoutait à cette déclaration les mots suivants : « Je vois bien qu'il faut me contenter du peu que j'ai pu ramasser grâce à vous, et que je dois considérer comme les seuls documents qui subsistent les fragments qu'il m'a été donné de recueillir. Ils sont d'ailleurs d'autant plus précieux pour moi que je puis les montrer sans rougir ni faire rougir personne, puisqu'on n'y voit rien de plus que des têtes? » Enfin, dans les papiers de Mariette conservés à la Bibliothèque nationale se trouve une note qui achève de prouver que, non seulement Mariette ne possédait pas les gravures libres de Marc-Antoine, mais même qu'il n'avait jamais eu l'occasion de les examiner de ses propres yeux. « J'ai vu, écrit-il, une suite de dix estampes en travers des *Postures* qu'on disait être de Marc-Antoine, ou tout au moins des copies de ce qu'il a gravé d'après Jules Romain ; mais je les crois d'une autre main, je veux dire d'un autre dessin. »

Donc, en ce qui concerne la première des deux suites qui figuraient à la vente de Mariette, d'une part le témoignage même de celui-ci qui avouait n'avoir en sa possession que quelques « fragments » des estampes libres de Marc-Antoine, — de l'autre, le nombre des pièces inscrites au catalogue de vente, nombre différent du chiffre authentique transmis par l'Arétin, — enfin, ce titre d'*Amours des Dieux* donné à une série qui, apparemment, se composait de sujets mythologiques, c'est-à-dire de sujets tout autres, au moins quant à la nature des personnages représentés, que les scènes ultra-familières décrites par l'auteur des *Sonnets*, — tout porte à croire que cette « suite de vingt pièces » attribuée à Marc-Antoine n'était pas en réalité l'œuvre du maître. On serait bien plutôt fondé à penser que les estampes ainsi mises à son compte appartenaient soit à Caraglio, soit à Giulio Bonasone qui, sous le titre de *Amori degli Dei* et, sous celui de *Amorosi diletti degli Dei*, ont gravé chacun une suite de pièces libres, le premier d'après le Rosso et Perino del Vaga, le second d'après ses propres dessins.

Reste la deuxième suite, composée de dix pièces, inscrite sous le nº 39 dans le catalogue de la vente de Mariette. Or, ces « dix petites pièces du même genre que les précédentes », c'est-à-dire ouvertement licencieuses, ne pouvaient pas être les « fragments » des estampes de Marc-Antoine dont Mariette parle dans sa lettre à Bottari, puisque ces fragments, dit-il, se réduisaient « à de simples têtes ». Supposera-t-on que, depuis l'époque où il avait écrit cette lettre, Mariette était enfin parvenu à mettre la main sur quelques-unes des estampes si longtemps et si vainement cherchées? Alors, comment expliquer ce mot « petites » que ne justifierait nullement le format des *Modi* qu'avait gravés Marc-Antoine, si l'on en juge par les dimensions des figures dans les imitations qui en ont été faites ou dans quelques fragments, probablement originaux, que nous mentionnerons tout à l'heure? Qui sait si ces « petites pièces » libres n'étaient pas simplement quelques-unes de celles qu'Augustin Carrache a gravées sous le titre de *Lascivie* et qui, effectivement, sont moins grandes que les estampes de Marc-Antoine et même que celles de Caraglio? La confusion qui aurait été faite ici de ces pièces gravées par Carrache avec les gravures à propos desquelles l'Arétin avait composé ses *Sonnets* s'expliquerait d'autant mieux qu'Augustin Carrache avait mis

son œuvre sous le couvert du nom de ce triste poète. On lit, en effet, au commencement du recueil des *Lascivie* :

Queste dell' Aretin son le posture
Qual per capriccio o per sua fantasia, etc.

Quoi qu'il en soit, et même à supposer contre toute vraisemblance que les *Modi* de Marc-Antoine ont figuré parmi les œuvres du maître mises en vente après la mort de Mariette, la disparition immédiate de ces estampes n'aurait, en réalité, rien de fort surprenant. Elle pourrait s'expliquer par quelque résolution analogue à celle que, dans une occasion semblable, l'honnête Jollain avait prise près d'un siècle auparavant.

Peu d'années après celle où les prétendues estampes de Marc-Antoine disparaissaient ainsi au sortir de la collection de Mariette, un autre recueil que l'on supposait, peut-être à meilleur droit, original, cessait de figurer sur les rayons de la bibliothèque royale de Dresde et était brûlé par ordre du roi. Dans l'ouvrage qu'il a publié en 1822 (*Description de la Bibliothèque de Dresde*, p. 302), Ebert nous apprend que, jusqu'en 1781, c'est-à-dire jusqu'à l'époque où les ordres du roi furent mis à exécution, la bibliothèque de Dresde posséda « un exemplaire des *Sonnets* avec les gravures de Marc-Antoine ». Depuis quand et comment cet exemplaire se trouvait-il là ? C'est ce qu'on ignore. Toujours est-il qu'il a péri, et qu'il n'en peut être question aujourd'hui qu'à titre de renseignement traditionnel et de simple souvenir.

C'est aussi comme une indication sans conséquence actuelle que nous citerons ce passage d'une lettre adressée en 1759 à Bottari : « Je sais, lui écrivait de Bologne Luigi Crespi, qu'un religieux de l'ordre des Observantins qui habitait Rome avait en sa possession toutes les estampes licencieuses pour les *Sonnets* de l'Arétin ; malheureusement, je ne me rappelle plus son nom et j'ignore s'il vit encore. Peut-être auriez-vous quelque moyen de vous renseigner à ce sujet. Ce serait une vraie bonne fortune que de réussir à retirer les estampes dont il s'agit des mains de ce religieux ». Et Crespi ajoute gravement : « A tous égards, elles ne lui sont d'aucune utilité ». (*Raccolta di lettere*, etc., t. IV, p. 288.) Il ne semble pas, du reste, que les recherches aient été poursuivies de ce côté, ou du moins qu'elles aient jamais abouti.

Enfin, et pour compléter la série des indications que nous avons pu recueillir dans les ouvrages antérieurs à notre époque, nous transcrirons ce que dit George Cumberland d'un fait dont il aurait eu connaissance pendant son séjour à Paris, vers la fin du règne de Louis XVI. « Il y a bien des années, dit-il (*An Essay on the utility of collecting the best works of the ancient engravers of the italian school*, p. 221), j'eus l'occasion, en visitant le Cabinet du roi avec M. Joly père, alors Garde de ce Cabinet, de lui parler de ces estampes *(i modi)*. M. Joly me dit qu'elles lui avaient été offertes pour la somme de 80 louis d'or et que, après avoir reçu cette proposition, il avait envoyé quelqu'un à Versailles pour savoir si le bon plaisir du roi serait qu'on y donnât suite. Il ajouta qu'il fit part de cette offre au feu duc de Cumberland qui venait alors d'arriver à Paris et que celui-ci, tandis qu'on attendait la réponse du roi, s'empressa peu géné-

reusement de se mettre en rapport avec le possesseur des pièces proposées et de les acquérir pour lui-même, sauf à s'excuser ensuite de sa démarche en disant qu'il savait le roi de France un homme trop religieux pour que la perte de ces estampes dût lui inspirer aucun regret. »

Quelques fragments mis en vente à Londres, en 1811, et qui faisaient alors partie de la collection Willett, provenaient-ils des pièces que le duc de Cumberland avait acquises à Paris avant la fin du dernier siècle, et ces fragments sont-ils ceux qui se trouvent maintenant au *British Museum*, ou bien les pièces ayant appartenu au duc de Cumberland sont-elles les mêmes que celles que la bibliothèque de Hanovre possédait, dit-on, il y a une soixantaine d'années ?

Les choses en étaient là au commencement du XIXe siècle, c'est-à-dire tout document authentique continuait à faire défaut, au moins en France, lorsque le hasard d'une emplette dans la boutique d'un épicier vint remettre en lumière quelques-unes de ces introuvables pièces. Un jour, vers 1808, un sculpteur de Paris, auteur, entre autres ouvrages, des statues qui décorent encore aujourd'hui la grille de la place du Carrousel, François-Antoine Gérard, crut reconnaître une œuvre de Marc-Antoine dans un fragment d'estampe servant de couvercle à un pot de miel qu'il avait fait acheter chez un épicier, et cette œuvre, à ses yeux, n'était autre qu'une des pièces de la suite des *Modi*. Ainsi mis sur la voie, Gérard tenta de pousser jusqu'au bout sa conquête fortuite, et bientôt, s'il faut en croire ce qu'on raconte à ce sujet, il réussit à découvrir dix autres estampes de la même suite confondues avec les papiers dont l'épicier avait fait provision pour les besoins de son commerce.

Les onze pièces ainsi retrouvées étaient-elles bien, comme le prétendait Gérard, originales ? C'est ce qu'on serait aussi peu autorisé à nier qu'à affirmer aujourd'hui, aucune d'elles n'ayant survécu. Après les avoir gardées pendant quelques années, Gérard, à court d'argent, finit par vendre ces pièces « rarissimes » à un Anglais possesseur d'une collection célèbre, M. Woodburn. M. Woodburn, à son tour, les céda à un noble personnage, son compatriote; après la mort duquel on crut devoir les jeter au feu, sur l'avis, dit-on, d'un chapelain de la reine qu'on avait laissé juge de la question. La trouvaille faite, il y a soixante-seize ans, par Gérard, n'a donc eu, elle aussi, qu'une importance momentanée ; elle n'a pas plus laissé de traces que l'exemplaire, maintenant anéanti, de la bibliothèque de Dresde.

De nos jours pourtant quelqu'un s'est appliqué à démontrer le contraire, ou tout au moins à recueillir, pour les communiquer aux curieux, les souvenirs qu'il disait avoir gardés des onze estampes possédées autrefois par Gérard ; souvenirs, ajoutait-il, d'autant plus précis, d'autant plus dignes d'inspirer la confiance, qu'ils avaient pour fondement actuel des calques pris par Gérard lui-même sur les estampes qui lui avaient appartenu et acquis, après la mort du sculpteur, par la personne dont il s'agit. Nous voulons parler de M. Waldeck, bien connu des amateurs contemporains pour son habileté à restaurer et, le cas échéant, à contrefaire les anciennes estampes, particulièrement celles de Marc-Antoine.

M. Waldeck, d'ailleurs, n'appuyait pas seulement ses assertions sur les calques

qui, des mains de Gérard, avaient passé dans les siennes. Il déclarait que, pendant son séjour à Mexico, en 1831, il avait vu, dans un couvent de franciscains, la suite complète des *Modi* gravée par Marc-Antoine; que, n'ayant pu réussir à obtenir des religieux la cession de ces pièces, il en avait dessiné des copies strictement fidèles; enfin, que dans une autre occasion, qu'il se contentait de mentionner sans détails, il avait eu la bonne fortune de rencontrer une épreuve de la première des planches composant la série originale, en sorte qu'il se trouvait posséder :

1° Une suite de dessins reproduisant chacune des estampes de Marc-Antoine;

2° Une de ces estampes mêmes.

Or, quelle foi convient-il aujourd'hui d'ajouter aux indications fournies par M. Waldeck dans une courte notice accompagnant des photographies qu'il fit exécuter en 1858 d'après les dessins rapportés par lui, disait-il, d'Amérique? Que faut-il conclure de ses explications ou de ses découvertes?

En ce qui concerne les estampes que M. Waldeck aurait vues et copiées dans un couvent de Mexico, si invraisemblable que pût paraître le fait de pareilles œuvres conservées en pareil lieu, nous nous sommes adressé à qui de droit pour que des recherches sérieuses vinssent, s'il y avait lieu, confirmer l'exactitude du renseignement. Non seulement aucune de ces estampes n'a pu être retrouvée, mais le couvent qui était censé les contenir n'est même pas connu à Mexico. Le récit de M. Waldeck n'aurait donc, à ce qu'il semble, d'autre origine qu'une fantaisie de l'imagination ou, si l'on veut, une erreur de la mémoire.

Suit-il de là que dans les dessins faits par l'auteur de ce récit tout émane de l'invention personnelle et que les diverses scènes représentées n'aient rien de commun avec celles qu'avaient figurées le crayon de Jules Romain et le burin de Marc-Antoine? L'ampleur dans la composition et la puissante énergie du style qui distinguent plusieurs d'entre elles ne permettent pas de le supposer. D'ailleurs une pièce, très probablement originale, que possède le cabinet de Vienne, et quelques fragments conservés aujourd'hui au Musée Britannique prouvent, par leur conformité partielle avec les dessins de M. Waldeck, que l'ordonnance et l'exécution de ceux-ci n'ont pas été complètement arbitraires. Pour donner à son travail une apparence d'authenticité, le dessinateur aura copié de son mieux les calques acquis par lui après la mort de Gérard, c'est-à-dire utilisé pour certaines scènes ou pour certaines figures les indications précises que ces calques lui fournissaient; pour le reste, il aura suppléé à l'absence ou à l'insuffisance des documents, soit en combinant des fragments empruntés à tel ou tel sujet mythologique traité par Jules Romain, soit en tirant de son propre fonds les éléments d'une composition tout entière ou d'une partie de cette composition. C'est ce qui ressort, selon nous, d'un examen attentif des dessins dont il s'agit.

Ces dessins appartenant aujourd'hui à la Bibliothèque nationale peuvent donc, par approximation, donner une idée de ce qu'étaient les pièces originales; mais celles-ci, quoi qu'en ait dit M. Waldeck, n'ont pas servi de modèles pour les imitations qualifiées par lui de reproductions directes et textuelles. En un mot, les dessins qu'il a faits n'arrivent qu'à reconstituer avec plus ou moins de vraisemblance ce qui a pu être,

mais ce qui n'est plus : à peu près, et toute proportion gardée, comme les restaurations dessinées par les architectes nous rendent l'aspect probable des monuments antiques détruits et ressuscitent en quelque sorte une réalité morte par l'interprétation même des ruines qui lui survivent ou des souvenirs historiques qu'elle a laissés.

Quant à l'épreuve même que M. Waldeck disait avoir découverte dans un état antérieur à celui de l'épreuve conservée au cabinet de Vienne, quant à cet exemplaire « unique » qu'il se vantait de posséder et qui, comme les dessins dont nous venons de parler, figure maintenant dans les collections de la Bibliothèque nationale, l'origine en est encore plus artificielle. Cette prétendue estampe n'est qu'une contrefaçon à la plume, exécutée d'ailleurs avec la plus étonnante habileté, de la première des pièces dont se composait la suite des *Modi*, et qui, mentionnée par Bartsch (p. 186, n° 231), se trouve aujourd'hui dans le cabinet de Vienne. Voici, autant que les détails d'une pareille scène peuvent être honnêtement indiqués, la description de l'estampe contrefaite par M. Waldeck :

Sur un lit formé d'un matelas étendu à terre et qu'un drap recouvre presque entièrement, un jeune homme, dont le visage se présente de face, tient embrassée une jeune femme vue de dos. Celle-ci tourne la tête vers la droite ; son bras gauche reployé s'accoude sur le lit, son bras droit entoure le col de l'autre figure. A gauche, deux termes s'élevant de chaque côté du lit servent de points d'attache à un rideau qui, outre l'espace compris entre ces deux termes, occupe tout le fond et revient se nouer, vers la droite, au-dessus d'un bassin à moitié rempli d'eau et placé au premier plan. L'extrémité du drap qui recouvre le lit ressort aplatie au-dessous de ce bassin et, un peu plus bas, auprès du trait carré dans l'angle à droite, se trouve le chiffre I. Il y a donc lieu de penser que la pièce dont nous parlons était la première des seize planches gravées par Marc-Antoine.

Dans la prétendue estampe fabriquée par M. Waldeck, ce chiffre ne figure point. De plus, la forme des plis du rideau y est, çà et là, modifiée ; quelques changements aussi ont été introduits dans l'effet ou dans le modelé de certains accessoires, — du bassin, par exemple, dont l'extérieur, dans l'estampe du cabinet de Vienne, apparaît couvert de tailles et avec la partie à gauche complètement claire, tandis que l'imitation faite par M. Waldeck nous montre les mêmes parties éclairées dans un sens tout contraire. De l'absence de ce chiffre I, comme de ces changements de détail, l'auteur de la contrefaçon ne manquait pas de tirer un argument en faveur de l'antériorité et de l'authenticité de sa pièce. Les plus experts même y furent trompés. Acquise il y a quelques années, après la mort de M. Waldeck, par un marchand d'estampes de Paris, au prix de 3,000 francs, la prétendue œuvre de Marc-Antoine ne fut reconnue qu'un peu plus tard pour ce qu'elle est en réalité, — un spécimen curieux de l'adresse d'un imitateur. C'est à ce titre seulement qu'elle mérite quelque attention et que nous avons cru devoir lui donner place dans les collections de la Bibliothèque nationale.

En résumé, et comme conclusion de tout ce qui précède, nous proposons de regarder comme établis ces deux faits :

1° A l'heure présente, il n'existe nulle part aucun exemplaire connu des *Modi*

gravés par Marc-Antoine, ni même aucun exemplaire complet des copies qui ont pu en être faites à l'époque ou peu après l'époque où les planches originales avaient paru ;

2° Le peu de documents sur ces planches mêmes et sur les compositions qu'elles reproduisaient, le peu d'œuvres auxquelles on peut demander quelques renseignements plus ou moins sûrs sont, outre la suite des dessins exécutés par M. Waldeck, la pièce gravée que possède le cabinet de Vienne, et qui seule nous donne l'ensemble authentique d'une des scènes traitées par Jules Romain et par Marc-Antoine : plus neuf fragments d'inégale grandeur conservés au Musée Britannique et dont quatre représentent chacun une tête et un buste de femme vus de profil, les cinq autres les demi-figures suivantes :

I. Une femme à mi-corps étendue sur un lit et soutenant de la main droite sa tête tournée vers la droite.

II. Une autre femme, également à mi-corps, tournée vers la gauche, et dont le torse violemment soulevé laisse voir, au-dessous des reins, une partie des coussins sur lesquels s'appuient ses épaules. Son bras gauche s'accoude sur un matelas, son bras droit se replie au-dessus de la tête.

III. Le visage de profil à droite, la poitrine, les deux bras et le commencement de la hanche gauche d'une femme dont le bras droit entoure à peu près l'oreiller qui soutient la tête et dont la main gauche se pose sur le bord du lit servant de support à l'ensemble de la figure.

IV. La tête, la partie supérieure du corps et le bras gauche d'un très jeune homme vu de profil, tourné vers la gauche et, en raison de la flexion des muscles de son torse, probablement assis. Dans le fond, à droite, tombent les plis d'un rideau.

V. La tête et le haut du corps d'un homme barbu, qui se présente la tête de profil à gauche, le torse ployé en avant et les épaules courbées. De la main droite il maintient dressée en l'air, en l'appuyant contre son épaule droite, la jambe d'une femme dont on aperçoit l'avant-bras et la main gauches, en avant du torse de cet homme. Tout le fond est occupé par un rideau.

Les neuf fragments dont nous venons de parler n'ont pas tous, au point de vue de l'exécution, un égal mérite. Peut-être quelques-uns proviennent-ils, non des estampes mêmes de Marc-Antoine, mais des copies qu'on en avait faites et que le possesseur du recueil dans lequel on a découpé ces fragments aura réunies autrefois aux pièces originales pour compléter autant que possible la série. En revanche il en est d'autres, — notamment la demi-figure de jeune homme mentionnée plus haut sous le n° IV, — qui, par la noblesse du dessin et la fermeté du travail, accusent aussi clairement la main du maître que l'estampe conservée dans le cabinet de Vienne ou même que telle des plus belles pièces gravées par Marc-Antoine sur des sujets d'un caractère tout différent. On peut donc, d'après le peu qui subsiste, tenir pour certain que le talent du graveur se montrait ici aussi sérieux, aussi savant que jamais, et que, dans cette entreprise honteuse, dans cette basse spéculation sur la dépravation des mœurs et le libertinage des gens, il ne laissait pas de garder encore quelque chose de ses inclinations d'élite et, si le mot pouvait être permis en pareil cas, de sa dignité.

Et maintenant, cela suffit-il pour que l'on doive regretter la disparition presque totale de ces œuvres coupables? Par cela seul qu'elles semblent avoir été traitées avec une sorte de majesté dans les formes, faudra-t-il passer condamnation sur les intentions qu'elles exprimaient, sur la pernicieuse influence qu'elles tendaient à exercer? Faudra-t-il enfin absoudre le graveur qui les a faites en considération de l'art qu'il n'a pu s'empêcher d'y mettre et des nouvelles preuves de talent qu'il y a données? Il n'y aurait que justice, au contraire, à lui en vouloir d'autant plus qu'il s'est montré dans l'exécution plus habile et qu'il a ainsi plus effrontément mésusé des dons reçus; de même qu'aux yeux des honnêtes gens tout l'esprit dépensé par l'auteur du poème de *la Pucelle* ne saurait qu'aggraver l'impiété de ses outrages à la gloire de l'incomparable héroïne, à notre propre patriotisme, aux sentiments les plus sacrés de notre cœur. Il eût été souhaitable pour l'honneur du nom et pour la mémoire de Voltaire qu'aucun exemplaire de son lâche pamphlet ne parvînt jusqu'à nous; il est heureux pour Marc-Antoine que les témoignages matériels de son immoralité n'existent plus, et que l'admiration due aux rares mérites du maître ne puisse être directement démentie ou compromise par le spectacle de ses méfaits.

VIII

PORTRAITS

PORTRAITS EN SUITES

LES DOUZE CÉSARS

216. *Jules César.*

B. 501. — Pass. 258. — Ottl. 275. — Hauteur : 0m,177. Largeur : 0m,157 (y compris l'encadrement carré).

Chacune des pièces dont se compose cette suite, mentionnée par Vasari dans sa *Vie de Marc-Antoine*, a la forme d'un médaillon dépassant un peu, à droite et à gauche, les limites du fond carré sur lequel il se dessine et qui, comme le champ même de ce médaillon, est d'un bout à l'autre couvert de tailles horizontales.

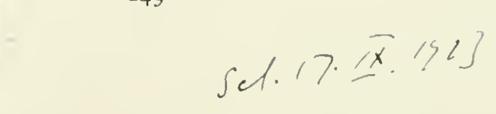
Il existe trois états des douze planches gravées par Marc-Antoine, planches dont aucune d'ailleurs ne porte le monogramme ni même la tablette du maître. Les épreuves du premier état n'ont pas de numéros; celles du second sont numérotées, dans l'ordre que nous suivrons pour les inscrire, au bas de la planche à gauche, en dehors du fond dont nous venons de parler, c'est-à-dire sur la petite marge comprise de ce côté entre ce fond et le trait carré extérieur. Enfin, sur les épreuves du troisième état se trouvent, outre les numéros, soit le nom de l'éditeur Salamanca, soit ces mots : *Horatius Parisinus Formis.*

Les portraits des douze Césars ont été gravés par Marc-Antoine avec une certaine rudesse qui ne permet pas de les classer parmi ses meilleurs ouvrages. Il semble même que l'exécution en ait été si rapide que, une fois les contours tracés, Marc-Antoine se soit trouvé réduit à l'obligation de n'employer que des tailles courtes, espacées, sommairement tracées sur le cuivre, pour indiquer quelque chose du modelé intérieur, tandis que les copies de ces pièces, dues à un graveur anonyme du XVIe siècle, ont dans le travail une souplesse et une délicatesse relatives qui ne laissent pas de faire ressortir par le contraste l'aspect un peu âpre des estampes originales. Ces copies sont dans le même sens que les modèles, à l'exception toutefois de la première, représentant Jules César, qui est gravée en contre-partie.

Par une exception unique au mode de numérotation adopté pour les autres portraits de la même suite, les épreuves du second état du médaillon de Jules César portent le no 1, non dans la marge à gauche, mais dans l'angle inférieur de la planche, du même côté.

217. *Auguste.*

B. 502. — Pass. 259. — Ottl. 276. — Hauteur : 0m,117. Largeur : 0m,157.



218. *Tibère.*

B. 503. — Pass. 260. — Ottl. 277. — Hauteur : 0m,117. Largeur : 0m,157.

JULES CÉSAR.

219. *Claude.*

B. 504. — Pass. 261. — Ottl. 278. — Hauteur : 0m,177. Largeur : 0m,157.

220. *Néron.*

B. 505. — Pass. 262. — Ottl. 279. — Hauteur : 0m,177. Largeur : 0m,157.

221. *Galba.*

B. 506. — Pass. 263. — Ottl. 280. — Hauteur : 0^{m},177. Largeur : 0^{m},157.

222. *Othon.*

B. 507. — Pass. 264. — Ottl. 281.— Hauteur : 0^{m},177. Largeur : 0^{m},157.

223. *Vitellius.*

B. 508. — Pass. 265. — Ottl. 282. — Hauteur : 0^{m},177. Largeur : 0^{m},157.

224. *Vespasien.*

B. 509. — Pass. 266. — Ottl. 283. — Hauteur : 0^{m},177. Largeur : 0^{m},157.

225. *Titus.*

B. 510. — Pass. 267. — Ottl. 284. — Hauteur : 0^{m},117. Largeur : 0^{m},157.

226. *Domitien.*

B. 511. — Pass. 268. — Ottl. 285. — Hauteur : 0^{m},177. Largeur : 0^{m},157.

227. *Nerva.*

B. 512. — Pass. 269. — Ottl. 286. — Hauteur : 0^{m},177. Largeur : 0^{m},157.

TROIS MÉDAILLONS DE PAPES

228. *Léon X.*

B. 493. — Pass. 272. — Ottl. 288. (Voy. la planche, page 59.) — Hauteur : 0^{m},085. Largeur : 0^{m},052.

Quoique cette petite planche ne porte pas de marque, on ne saurait en mettre en doute l'origine, tant la main de Marc-Antoine y est aisément reconnaissable.

229. *Adrien VI.*

B. 494. — Pass. 273. — Ottl. 289. — Hauteur : 0^{m},085. Largeur : 0^{m},052.

Marc-Antoine, qui n'avait pas signé la pièce décrite sous le numéro qui précède, a marqué celle-ci de son monogramme, vers le bas à droite, dans l'angle que forment de ce côté le contour du médaillon et le trait carré.

230. *Clément VII.*

Hauteur : 0^{m},085. Largeur : 0^{m},052.

Ce portrait, de la même grandeur et traité dans les mêmes conditions que les deux

portraits précédents, paraît avoir été gravé d'après la médaille qui servit aussi de modèle à David Hopfer pour une de ses planches. Clément VII, vu de profil, est tourné vers la droite, et, par une exception singulière à ce que nous montrent la plupart des images



GALBA.

peintes, sculptées ou gravées du même personnage, il est représenté ici sans barbe, *col volto raso*, dit Vasari dans sa *Vie de Marc-Antoine*. Sur la bordure qui entoure le médaillon on lit : CLÆMENS ⊿ VII ⊿ PONT ⊿ MAX. Pièce sans marque.

Bartsch n'a pas connu ce portrait. M. Passavant ne le mentionne pas non plus

parmi les œuvres de Marc-Antoine ; mais il attribue au maître un autre médaillon de *Clément VII* appartenant, selon lui, à la même suite, et dans lequel le visage du pape, tourné « à gauche, porte la barbe ». (T. VI, p. 45.) Nous n'avons jamais eu l'occasion de voir cette pièce et nous ne pouvons par conséquent la signaler ici que pour mémoire.

Le médaillon de *Clément VII* et ceux de *Léon X* et d'*Adrien VI* sont, nous le croyons, les seuls que Marc-Antoine ait gravés pour une suite de portraits des Souverains Pontifes depuis Pie II jusqu'à Clément VII : portraits exécutés dans les mêmes formes et dans les mêmes dimensions que les trois pièces mentionnées ci-dessus, et exécutés avec une habileté très remarquable, mais dont le genre de mérite, si considérable qu'il soit, nous paraît assez étranger aux qualités personnelles et à la manière de Marc-Antoine pour qu'il n'y ait pas lieu de comprendre ces œuvres parmi les siennes, ni même de supposer avec M. Passavant que les portraits dont il s'agit ont pu être « gravés sous sa direction ». Voici d'ailleurs la liste de ces portraits : *Pie II*, *Paul II*, *Sixte IV*, *Innocent VIII*, *Alexandre VI*, *Pie III*, *Jules II*. Les trois médaillons gravés par Marc-Antoine sont donc dans l'ordre chronologique les derniers de la série.

PORTRAITS ISOLÉS

231. *Statue équestre de Marc-Aurèle.*

B. 514. — Pass. 270. — Ottl. 274. — Hauteur : 0m,221. Largeur : 0m,150.

La statue en bronze de Marc-Aurèle qui, depuis le pontificat de Paul III, orne la cour du Capitole, à Rome, était, au temps où Marc-Antoine la reproduisit, placée devant l'église de Saint-Jean-de-Latran. De là cette inscription qu'on lit au bas de la planche, sur la face ombrée du piédestal : ROMÆ ▿ AD ▿ S ▿ IŌ ▿ LAT.

L'exécution de cette planche remonte aux premiers temps du séjour de Marc-Antoine à Rome, c'est-à-dire à peu près à la même époque que la gravure du *Jugement de Pâris* et celle du *Massacre des Innocents*. L'habileté du graveur, sa science du dessin, son intelligence des formes caractéristiques, se révèlent ici avec la même autorité que dans les deux belles œuvres dont nous venons de parler. Si le *Marc-Aurèle* n'emprunte pas, comme celles-ci, un surcroît d'intérêt de la richesse de la composition, si même, en raison de la maladresse avec laquelle le fond a été disposé, l'aspect général de l'estampe a quelque chose d'aride et de surchargé tout ensemble, chaque partie n'en est pas moins fortement significative et traitée de main de maître.

232. *Achillini* (*Jean-Philotée*), pièce dite *le Joueur de guitare.*

B. 469. — Pass. 276. — Hauteur : 0m,184. Largeur : 0m,135.

Dans la notice placée en tête de ce volume nous avons rapporté les paroles élogieuses qu'un poème composé en 1504 (bien qu'il n'ait été imprimé qu'en 1513) et intitulé *Il Viridario* contient sur le talent de Marc-Antoine alors tout jeune. Le personnage représenté ici, et que Bartsch a désigné simplement sous le nom de *Joueur de*



STATUE DE MARC-AURÈLE.

guitare, n'est autre que l'auteur de ce poème, Jean-Philotée Achillini, littérateur très versé dans la connaissance des langues anciennes, jurisconsulte, théologien, musicien par surcroît et, à tous ces titres, fort en crédit à Bologne, où il était né en 1466, trois ans après son frère Alexandre, médecin et professeur de philosophie, auquel l'enthousiasme de ses concitoyens décerna le surnom de « second Aristote ».

Le portrait d'Achillini appartient évidemment à la première période de la carrière de Marc-Antoine. Il n'en est pas moins remarquable par le talent qu'il accuse déjà chez celui qui l'a gravé, par une souplesse dans le dessin et dans le maniement du burin qui manque à d'autres œuvres sorties de la même main à peu près à la même époque. La différence est grande, par exemple, entre l'exécution de cette planche et celle de la gravure, datée de 1505, qui représente *Pyrame et Thisbé*. Et pourtant les deux ouvrages ont dû se suivre d'assez près. Peut-être le progrès accompli s'expliquerait-il moins encore par l'intervalle qui a pu les séparer l'un de l'autre que par la valeur inégale des modèles d'après lesquels ils ont été faits. Marc-Antoine en gravant *Pyrame et Thisbé* reproduisait une composition inventée et dessinée par lui ; de là l'insuffisance des intentions et des formes. L'original du portrait d'Achillini au contraire semble avoir été tracé par Francia, et dès lors on comprend que ce qu'il y a dans l'autre planche de maladroit ou de puéril ne se retrouve pas dans celle-ci.

233. *Portrait* dit de *Raphael Sanzio.*

B. 496. — Pass. 275. — Hauteur : $0^m,140$. Largeur : $0^m,112$.

Sur la foi d'une tradition dont nous ignorons l'origine, on admet généralement que ce portrait aurait été gravé par Marc-Antoine à une époque où Raphael, malade de la fièvre, avait momentanément interrompu ses travaux ; et l'on ajoute que, ce portrait une fois achevé, Raphael s'en serait montré assez mécontent pour exiger que les épreuves déjà tirées fussent détruites, au fur et à mesure qu'on les retrouverait. Peut-être n'y a-t-il dans tout cela qu'une anecdote de fantaisie, qu'une explication arbitraire trouvée après coup et motivée tant bien que mal, d'abord par l'attitude du personnage et par l'ample manteau qui l'enveloppe, ensuite par l'extrême rareté des épreuves parvenues jusqu'à nous ; peut-être même serait-on d'autant mieux en droit de tenir pour suspect le prétendu mécontentement de Raphael à la vue de son portrait que les preuves manquent pour établir que ce portrait doit être bien sûrement regardé comme le sien.

Il est permis en effet d'hésiter à reconnaître dans ce visage aux traits un peu forts, dans ces joues pleines, dans ce regard plutôt dur que rêveur, la délicatesse de construction, d'expression, de physionomie, cette grâce en un mot extérieure et intérieure qui caractérise si particulièrement le portrait authentique de Raphael conservé au musée des Offices. Sans doute l'intervalle de douze années environ écoulées entre l'exécution du portrait peint et l'exécution du portrait gravé ne laisserait pas d'expliquer certains changements survenus dans l'aspect même du modèle. Que celui-ci, à l'époque où l'on présume qu'il aurait posé devant Marc-Antoine, n'ait plus eu cette



ACHILLINI.

D. 232

beauté dans sa fleur, cette élégance et ce charme tout juvéniles que respire l'image qu'il traçait de lui-même en 1506, — rien de plus naturel assurément; toujours est-il que, si altérés qu'on les suppose par l'âge ou par le travail, ses traits n'avaient pas dû se modifier à ce point qu'ils ne conservassent rien de leur structure première et, pour ainsi parler, de leur charpente. Comment, par exemple, cette proéminence, si caractéristique chez Raphael, de la mâchoire inférieure, se serait-elle, à un moment donné, transformée aussi complètement? En outre, si le portrait dont il s'agit est bien celui de Raphael, d'où vient que les écrivains contemporains du peintre et du graveur n'en disent mot, que Vasari lui-même, malgré l'importance des souvenirs attachés au nom du modèle, ne l'ait pas compris dans la nomenclature qu'il donne des portraits successivement gravés par Marc-Antoine?

En tous cas, et même en admettant qu'il faille voir ici une image authentique de Raphael, on ne saurait partager l'opinion de ceux qui attribuent l'exécution du dessin original à Raphael lui-même. « Un maître seul a pu donner tant de grandeur à cette petite figure », dit M. A. Gruyer dans son ouvrage, d'ailleurs si judicieux et si instructif, sur *Raphael peintre de portraits.* (T. Ier, p. 43.) Un maître, soit, mais non pas le maître d'Urbin. Est-ce lui qui aurait commis la faute d'asseoir cette figure de telle sorte qu'elle semble entrer dans le bois du gradin qui lui sert de siège? Est-ce lui qui aurait indiqué avec cette gaucherie les lignes des jambes et le mouvement des pieds? Est-ce lui enfin qui, dans le jet de cette draperie que Bartsch qualifie un peu trop complaisamment d' « admirable », se serait contenté de la forme ronde et lourde qu'affecte la partie recouvrant le genou gauche? Non, c'est Marc-Antoine qu'il convient de tenir pour responsable de ces maladresses ou de ces erreurs; c'est lui qui aura fait le dessin que son burin devait reproduire, et s'il s'est montré digne de lui-même dans l'exécution de la gravure, si la tête en particulier est traitée avec une simplicité dans les moyens et avec une sûreté magistrales, la juste admiration qu'inspirent quelques morceaux ne saurait, tant s'en faut, s'étendre à toutes les parties de la figure.

Nous ne connaissons que deux copies de cette planche dans les mêmes dimensions à peu près que l'original; encore sont-elles en contre-partie l'une et l'autre. La première, d'une exécution froide et sèche, a, du moins, le mérite de reproduire à leur place les divers objets figurés par le burin de Marc-Antoine; la seconde, un peu plus petite et, à tous égards, beaucoup plus infidèle, ne reproduit, entre autres inexactitudes, que deux des trois pots à couleur qui se trouvent dans l'original.

234. *Pierre Arétin.*

B. 513. — Pass. 277. — Ottl. 292. — Hauteur (y compris l'inscription) : 0^m^,210. Largeur : 0^m^,148.

En parlant de ce portrait qu'il considère à juste titre comme « le plus beau que Marc-Antoine ait jamais produit », Vasari donne à entendre que le maître le grava d'après un dessin ou un tableau fait de sa propre main, en face de Pierre Arétin lui-même. *(Ritrasse di naturale messer Pietro Aretino, poeta famosissimo.)* Rien de moins vraisemblable pourtant; non pas que nous refusions de croire que Marc-Antoine ait

su, le cas échéant, dessiner ou même peindre d'après nature un portrait qu'il devait ensuite graver, mais il nous paraît impossible que ce soit lui qui, avant de graver celui-ci, l'ait peint ou dessiné. Par quelle transformation radicale de son sentiment et de son goût habituels, sous l'empire de quelles préoccupations, toutes nouvelles chez



PORTRAIT DIT DE RAPHAEL SANZIO.

lui, du luxe pittoresque, serait-il arrivé à se démentir si bien lui-même qu'une œuvre sortie de son crayon ou de son pinceau eût toutes les apparences d'une œuvre vénitienne ? N'y a-t-il pas lieu de penser bien plutôt qu'effectivement un peintre vénitien, — Titien, par exemple, dont on connaît les relations familières avec l'Arétin, ou peut-être Sébastien del Piombo, — aura fourni au graveur le type reproduit ici sur le cuivre ? C'est ce qui ressort clairement, à notre avis, de l'opulence et de l'énergie du ton dans

le portrait dont il s'agit, du caractère des ajustements, du sentiment ou du goût particulier avec lequel tout est compris et rendu, depuis la physionomie même du personnage jusqu'à la flexibilité des lignes de la toque dont il est coiffé, jusqu'à l'aspect chatoyant de l'étoffe qui recouvre ses épaules et sa poitrine. Quoi qu'en dise M. Passavant (t. VI, p. 41 et 42), il n'y a rien là qui rappelle « la manière de l'École romaine » et qui justifie l'attribution à Marc-Antoine de l'œuvre originale dont sa gravure est la reproduction.

Quelle qu'en soit d'ailleurs l'origine, le portrait gravé de *l'Arétin* n'en est pas moins un des chefs-d'œuvre de Marc-Antoine, sinon le chef-d'œuvre par excellence entre tous ceux qu'il a laissés. Nulle part l'art du maître ne se montre plus consommé, son habileté matérielle plus sûre, son instinct de dessinateur plus ample et plus fin à la fois. En outre, par une sorte de renouvellement imprévu, par un effort de volonté dont on ne retrouverait pas un second exemple dans ses autres ouvrages, à ces qualités ordinaires de son talent, Marc-Antoine a su ajouter des mérites d'un tout autre genre. Son portrait de *l'Arétin* est aussi admirable par l'éclat et l'harmonie du coloris, — si le mot peut s'appliquer à une œuvre monochrome, — qu'il l'est au point de vue des formes mêmes et de la souplesse du modelé. C'est là enfin un ouvrage accompli, absolument beau, ou n'autorisant d'autre réserve qu'un regret relatif au choix du personnage représenté. Pourquoi faut-il en effet qu'un pareil chef-d'œuvre immortalise une pareille mémoire, et qu'une aussi grande somme de talent ait été dépensée en l'honneur d'un homme dont le nom est justement resté le synonyme de la bassesse de l'âme et du vice impudent ?

Qui sait toutefois si Marc-Antoine, — et ce serait là son excuse, — n'entendait pas simplement, en gravant ce portrait, acquitter une dette de reconnaissance ? On a vu, dans la Notice qui précède ce catalogue, que l'Arétin se vantait d'avoir obtenu de Clément VII l'élargissement du graveur, emprisonné à Rome après la publication des *Postures*. « *Da poi ch'io otteni da Papa Clemente la liberta di Marcantonio* », dit-il dans une lettre écrite en 1537, par conséquent treize ans environ après l'événement. Peut-être, une fois rendu à la liberté, Marc-Antoine voulut-il témoigner à l'Arétin sa gratitude en lui offrant un travail exécuté spécialement à son intention ; comme, pour reconnaître les services que Baccio Bandinelli lui avait rendus à la même époque et dans les mêmes circonstances, il grava, d'après une composition du sculpteur, le *Martyre de saint Laurent*. Dans ce cas, le portrait de l'Arétin serait, suivant l'ordre chronologique, une des dernières œuvres du maître, puisqu'il n'aurait pu être entrepris qu'en 1525, à peu près. Il est bien évident d'ailleurs qu'il appartient au temps où le talent de Marc-Antoine était dans sa plus grande force, et lors même qu'il n'aurait pas été gravé à l'occasion du fait que nous venons de rappeler, il ne semble pas possible, en raison des caractères qu'il présente, de lui assigner une date fort éloignée de celle que nous proposons.

Il existe deux états de cette planche dont les épreuves, d'ailleurs, sont excessivement rares :

1° Avant les liserés noirs qui ornent la toque, et avec les deux premières lignes

seulement de l'inscription, c'est-à-dire avant que celle-ci ait été complétée par quatre vers commençant par ces mots : NON MANVS ARTIFICIS, etc. ;

2° Avec les lisérés et avec l'inscription tout entière.

Nous ne croyons pas qu'aucune copie du portrait gravé par Marc-Antoine ait été faite en Italie à une époque rapprochée de celle où il parut, ou du moins qu'aucune copie appartenant à cette époque ait survécu. Au XVIIe siècle seulement, le graveur allemand, Venceslas Hollar, reproduisit l'estampe du maître, dans le même sens, mais dans un cadre de dimensions un peu différentes, et en remplaçant les vers ridiculement élogieux qu'on lit au bas de l'original par l'inscription de cette épigramme composée, dit-on, par Niccolo Franco, du vivant même de l'Arétin :

Questo e Pietro Aretino Poeta Tosco che d'ogni un' disse mal eccetto che di Dio Scusandosi col dir : non lo conosco.

La copie gravée par Hollar est d'ailleurs très faible. Il en existe deux états ; l'un avec l'inscription italienne rapportée ci-dessus, l'autre avec ces mots : *Pierre Arétin. Né à Arezzo, en Toscane, mort environ l'an 1556, âgé de 65 ans.*

Quant au cuivre même sur lequel Marc-Antoine avait gravé son portrait de *l'Arétin*, on le conserve aujourd'hui dans le Cabinet des Estampes, à Berlin, mais transformé, dit M. Passavant (t. VI, p. 42), en « un petit tableau d'un *Christ en croix* avec la Madeleine à ses pieds, peint à l'huile par un maître néerlandais de la dernière moitié du XVIe siècle ».

IX

COPIES PAR MARC-ANTOINE

D'APRÈS ALBERT DURER ET LUCAS DE LEYDE

PIÈCES EN SUITES

LA VIE DE LA SAINTE VIERGE

En dix-sept pièces, d'après Albert Dürer. (La suite originale en comprend vingt.)

B. 621-637. — Ottl. 330-346. — Hauteur, de $0^{m},288$ à $0^{m},292$. Largeur, de $0^{m},210$ à $0^{m},215$.

235. *Le Grand Prêtre refusant l'offrande de Joachim.*

Comme les autres pièces de la même suite, cette copie diffère de l'estampe originale, non seulement par l'expression d'un sentiment instinctif de la beauté dans la transcription des formes et des types indiqués par le maître allemand, mais aussi par un travail plus serré, qui donne au modelé un relief et au ton une souplesse dont le modèle est forcément dépourvu, en raison même des procédés de la gravure en bois.

En outre, ici comme dans les planches suivantes, Marc-Antoine n'a pas laissé de modifier, volontairement ou non, un certain nombre de détails, soit dans les draperies, soit dans les objets accessoires. Ainsi, les plis du tapis qui recouvre la table sur laquelle Joachim dépose un agneau, le mur qui s'élève de chaque côté de l'arcade ouverte dans le haut de la composition, plusieurs autres parties encore, sont traités avec une liberté d'interprétation sur laquelle il serait d'ailleurs superflu d'insister, aucune confusion n'étant possible, vu la différence des moyens matériels employés, entre chacune des copies au burin gravées par Marc-Antoine et les œuvres originales d'Albert Dürer.

236. *L'Ange du Seigneur apparaît à Joachim et lui promet une postérité.*

237. *Joachim embrassant sainte Anne, en l'abordant sous la porte dorée, à Jérusalem.*

238. *La Naissance de la sainte Vierge.*

239. *La Sainte Vierge présentée au Temple.*

240. *Le Mariage de la sainte Vierge.*

241. *L'Annonciation.* Sel. 2.XII.1923.

242. *La Visitation.* Sel. 2.XII.1923.

(Voyez la planche, p. 15.)

Cette planche est une de celles qui, sous l'apparente fidélité de la copie, laissent le mieux pressentir le sentiment personnel du copiste et l'instinct qui le porte, comme malgré lui, à embellir les types qu'il reproduit. La tête de la Vierge, en particulier, a, dans l'expression et dans les traits, une majesté calme dont le modèle est loin de porter aussi clairement l'empreinte.

243. *La Nativité de Jésus-Christ.* Sel. 2.XII.1923.

244. *L'Adoration des rois.* Sel. 2.XII.1923

245. *La Présentation au Temple.* Sel. 2.XII.1923.

246. *La Circoncision.* Sel. 2.XII.1923.

247. *La Fuite en Égypte.* Sel. 2.XII.1923.

248. *La Sainte Famille.* Sel. 2.XII.1923.

Bartsch nous semble avoir intitulé à tort cette pièce *le Repos* en Égypte, puisqu'elle représente, installés devant leur maison, saint Joseph, exerçant son métier de charpentier, et la *Vierge*, filant sa quenouille auprès de son divin fils.

249. *Jésus au milieu des docteurs.* Sel. 2.XII.1923.

250. *Jésus se séparant de sa mère.* Sel

On pourrait citer la tête de la femme placée à gauche, derrière la Vierge et l'autre femme qui la soutient, comme un des témoignages les plus significatifs de l'art avec lequel Marc-Antoine savait interpréter dans le sens de la beauté les types formulés par Albert Dürer. Cette tête, à la physionomie vulgaire et à l'expression violente dans l'original, a pris, sous le burin de l'artiste italien, un caractère de distinction, une expression de douleur concentrée, qui montrent bien ce que le sentiment personnel du copiste pouvait, le cas échéant, ajouter aux exemples d'autrui. Ici d'ailleurs, comme dans d'autres pièces de la même suite, Marc-Antoine a supprimé plusieurs menus détails, les oiseaux par exemple qu'Albert Dürer avait indiqués dans le haut de la planche, à gauche et à droite.

251. *La Sainte Vierge au milieu de saints et d'anges.*

Dernière pièce de la série. Elle offre cette particularité que, sur le champ, nu dans le modèle, du meuble adossé vers la droite au mur du fond, un ornement octogone, au centre duquel se dessine une croix entourée de banderoles, a été ajouté dans la copie. En outre, tout en reproduisant le monogramme inscrit par Albert Dürer, sans la tablette, entre les jambes du petit ange qui, au premier plan, cherche à saisir la patte d'un lièvre, Marc-Antoine a gravé son propre monogramme, — et c'est la seule estampe de la suite qu'il ait ainsi marquée, — sur la panse du vase ou du candélabre à deux branches qui s'élève, à gauche, au-dessus d'un lit. Enfin, sur l'écusson, blanc dans l'original, qu'un petit ange vu de profil maintient dressé dans le bas à gauche, on voit une figure géométrique formée de deux triangles superposés, surmontée d'une croix, et contenant, dans la partie supérieure, les lettres N et D; dans la partie inférieure, les lettres F et S; le tout constituant, vraisemblablement, le monogramme ou la marque de l'imprimeur-éditeur dans l'atelier duquel les épreuves avaient été tirées.

Il existe deux états de chacune des copies de la *Vie de la Vierge*, gravées par Marc-Antoine. Dans le premier, ces copies ne portent aucun numéro; dans le second, elles sont numérotées en général vers le milieu du bas, suivant l'ordre auquel nous nous sommes conformé pour les décrire.

LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST

En trente-sept pièces, d'après Albert Dürer. (Suite dite LA PETITE PASSION.)

B. 584-620. — Ottl. 293-329. — Hauteur, de 0m,126 à 0m,130. Largeur, de 0m,96 à 0m,99.

252. *L'Homme de douleurs.*

253. *Adam et Ève s'apprêtant à manger le fruit de l'arbre de la science du bien et du mal.*

254. *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre.*

255. *L'Annonciation.*

256. *L'Adoration des bergers.*

257. *Jésus se séparant de la sainte Vierge.*

258. *L'Entrée à Jérusalem.*

Cette pièce est une de celles où Marc-Antoine s'est le moins appliqué à reproduire littéralement dans les détails les formes de son modèle. Le caractère de quelques têtes,

de celle par exemple d'un homme qui joint les mains, à droite, a été complètement modifié; l'oreille droite de l'âne qui, dans l'original, atteint à la hauteur de l'œil gauche du vieillard agenouillé, laisse dans la copie le visage de celui-ci apparaître tout entier; enfin le mouvement du bras qui, à gauche, se lève pour cueillir une branche de palmier, le dessin des branches de cet arbre même, d'autres petits changements encore semblent indiquer chez le copiste plus d'indépendance qu'il n'en montre d'ordinaire.

259. *Jésus chassant les vendeurs du Temple.*

260. *Le Lavement des pieds.*

Une copie du XVIe siècle au burin, sans marque d'aucune sorte et gravée en contre-partie, semble avoir été faite d'après l'estampe de Marc-Antoine plutôt que d'après le modèle même fourni par Albert Dürer.

261. *La Cène.*

262. *Jésus priant au Jardin des Oliviers.*

263. *Jésus trahi par Judas.*

264. *Jésus amené devant Anne.*

265. *Jésus devant Caïphe.*

266. *Jésus traîné devant Pilate.*

267. *Jésus devant Hérode.*

268. *Pilate lave ses mains après la condamnation de Jésus.*

269. *Jésus abandonné aux outrages.*

270. *La Flagellation.*

271. *Jésus couronné d'épines subit les hommages dérisoires et les violences des soldats.*

272. *Jésus montré au peuple.*

(Voy. la planche, p. 19.)

273. *Jésus portant sa croix.*

274. *Jésus étendu sur la croix.*

275. *Jésus en croix.*

276. *Jésus détaché de la croix.*

277. *Jésus pleuré par les saintes femmes et par les disciples.*

278. *La Mise au tombeau.*

279. *La Descente aux Limbes.*

280. *La Résurrection.*

281. *Jésus apparaissant à sainte Madeleine sous la figure d'un jardinier.*

282. *Jésus apparaissant à la sainte Vierge.*

283. *Jésus et les deux disciples à Emmaüs.*

284. *L'Incrédulité de saint Thomas.*

285. *L'Ascension.*

286. *La Pentecôte.*

287. *Le Jugement universel.*

288. *La Sainte Face.*

Comme la copie du *Lavement des pieds* que nous avons mentionnée plus haut (n° 260), comme une autre copie de *Jésus apparaissant à la Vierge*, une copie de la *Sainte Face*, telle que l'avait gravée Marc-Antoine, donnerait lieu de penser que la série des reproductions des œuvres d'Albert Dürer faites par le graveur bolonais a elle-même servi de modèle pour une publication de troisième main. Nous n'avons pas eu toutefois l'occasion de vérifier le fait, c'est-à-dire de nous assurer que des copies d'après les copies de Marc-Antoine existent à l'état de suite complète. Les trois que nous venons de citer sont les seules que nous connaissions; mais il semble probable

que le copiste ou les copistes ne s'en seront pas tenus là et qu'ils auront à leur tour profité jusqu'au bout des exemples du graveur italien, comme il avait lui-même utilisé ceux du maître allemand.

Quoi qu'il en soit, les trente-sept pièces sur *la Passion* copiées par Marc-Antoine d'après Albert Dürer se rencontrent dans trois états différents. Les épreuves provenant d'un premier tirage ne portent pas de numéros. Celles du second tirage sont numérotées chacune dans le bas de la planche, à droite. Enfin sur les épreuves du dernier tirage, c'est la tablette même de Marc-Antoine qui contient le chiffre ou les chiffres marquant la place que l'estampe doit occuper dans la série.

PIÈCES ISOLÉES

289. *Adam et Ève séduits par le serpent.*

Pass. 298. — Hauteur : 0^{m},245. Largeur : 0^{m},191.

La gravure au burin d'Albert Dürer, reproduite par Marc-Antoine en contre-partie, porte la date 1504. D'après les caractères mêmes de la pratique, la copie semblerait appartenir à une année assez rapprochée de cette date, par conséquent à l'époque où Marc-Antoine achevait ou venait à peine de terminer son apprentissage chez Francia.

Il existe deux états de cette copie, d'ailleurs extrêmement rare et que l'on a confondue quelquefois avec la copie faite plus tard par Jean Wierix, bien que celle-ci soit gravée dans le même sens que la planche originale d'Albert Dürer. Dans le premier état, la tablette suspendue, derrière Adam, à la branche sur laquelle un perroquet est perché, ne porte aucune inscription. Dans le second, cette tablette contient, à l'imitation du modèle, ces mots : ALBERTꝰ DVRER NORICVꝰ FACIEBAT 1504.

290. *L'Adoration des Rois.*

B. 638. — Ottl. 347. — Hauteur : 0^{m},285. Largeur : 0^{m},220.

Copie au burin, sans marque, d'une gravure en bois que Bartsch a classée sous le n° 3 dans son Catalogue des œuvres d'Albert Dürer. (T. VII, p. 116.) Marc-Antoine a dû l'exécuter après son arrivée à Rome, puisque l'original avait été gravé seulement en 1511, comme le prouve la date inscrite sur la base du pilier qui supporte, à gauche, la toiture de l'étable.

291. *La Sainte Vierge allaitant l'Enfant Jésus,* pièce dite *la Vierge à la porte.*

(B. t. VII. Catal. d'Albert Dürer, n° 45.) — Pass. 302. — Hauteur (sans la bordure) : 0^{m},182. Largeur : 0^{m},124.

De toutes les pièces gravées par Marc-Antoine d'après Albert Dürer, celle-ci est, au

point de vue de l'exécution, la plus belle, et au point de vue historique, une des plus intéressantes. En effet, la date 1520 qu'elle porte prouve — comme nous l'avons fait remarquer dans la *Notice* placée en tête de ce volume — que, même au temps de sa plus grande force, même après les succès que lui avaient valus ses beaux travaux d'après Raphael, Marc-Antoine continuait d'étudier de près les ouvrages du peintre-graveur allemand et que, à l'occasion, il ne dédaignait pas plus qu'autrefois de les reproduire.

En outre, cette gravure d'après Albert Dürer a cela de particulier qu'au lieu d'être, comme celles qui avaient précédé, la copie d'une pièce déjà gravée, elle a été faite directement d'après un dessin du maître. Comment ce dessin avait-il pu se trouver à la disposition de Marc-Antoine? C'est ce qu'il serait au moins difficile d'expliquer. M. Passavant suppose que, dans son voyage aux Pays-Bas, Dürer l'aurait donné à un élève de Raphael, Tommaso Vincitore, de Bologne, et que celui-ci l'ayant rapporté en Italie, il l'aurait fait passer de ses mains dans celles du graveur, son compatriote. Peu importe, au surplus. Il suffit de savoir que ce dessin est sorti du crayon d'Albert Dürer, et, sans compter le monogramme inscrit au bas de la planche, les caractères de la composition et du style nous l'apprennent assez ; il suffit d'autre part d'examiner le travail même du graveur pour reconnaître que ce graveur n'a pu être que Marc-Antoine et pour sentir ce que, du côté de la beauté des formes et des types, le modèle a gagné à être interprété ainsi.

Nous avons dit que la *Vierge à la porte* avait été gravée par Marc-Antoine, non d'après une estampe, mais d'après un dessin de la main même d'Albert Dürer. Y a-t-il eu là de sa part une exception unique à ses coutumes quand il s'agissait pour lui de reproduire les œuvres du maître allemand, ou bien lui est-il arrivé de procéder quelque autre fois comme il avait procédé ici? Bartsch (t. XIV, p. 411 et 412) mentionne deux planches, — le *Christ en croix entre la Vierge et saint Jean* et une *Mise au tombeau*, — gravées, dit-il, celle-ci « d'après un *dessin* d'Albert Dürer, et vraisemblablement par Marc-Antoine ou par Augustin Vénitien »; celle-là « dans le goût des premières manières de Marc-Antoine, à qui on l'attribue, d'après un *tableau* que l'on croit être d'Albert Dürer ». M. Passavant, à son tour (t. VI, p. 46), semble admettre que ces deux pièces ont été gravées par Marc-Antoine et qu'elles ont eu pour modèles des « dessins du maître allemand ». Nous ne pouvons partager cette opinion. Non seulement le monogramme d'Albert Dürer ne figure ni sur l'une, ni sur l'autre de ces pièces, — et l'on sait que le maître ne manquait pas de l'apposer même sur ses moindres dessins, — mais il nous paraît douteux que les deux scènes dont il s'agit aient été composées par lui. Et quant aux estampes qui les reproduisent, elles sont d'un travail trop différent du faire accoutumé de Marc-Antoine pour qu'on puisse y reconnaître des œuvres de son burin.

La *Vierge à la porte* est donc, parmi les gravures de Marc-Antoine d'après Albert Dürer, la seule, à notre avis, qui ait eu pour origine un modèle *dessiné*, toutes les autres, depuis la suite de la *Vie de la Vierge* jusqu'aux pièces isolées décrites ci-après, n'étant que des imitations de planches gravées en bois ou au burin.

292. *La Sainte Vierge allaitant l'Enfant Jésus.*

B. 639. — Ottl. 348. — Hauteur : 0m,212. Largeur : 0m,143.

Le modèle que reproduit cette gravure au burin est une gravure en bois intitulée par Bartsch, dans son catalogue des œuvres d'Albert Dürer (t. VII, n° 99), la *Vierge aux anges*, en raison des quatre anges (et non pas trois, comme il le dit) dont les figures de la Vierge, de l'Enfant Jésus et de saint Joseph sont accompagnées, sous les regards de Dieu le Père qui apparaît dans le haut de la composition.

293. *La Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus sur ses genoux,* pièce dite *la Vierge au singe.*

Pass. 301. — Hauteur : 0m,192. Largeur : 0m,122.

Cette pièce, qui tire son nom du singe que l'on voit au premier plan, attaché par une corde au petit mur d'appui sur lequel la Vierge est assise, est une des gravures au burin d'Albert Dürer dont il existe le plus de copies faites dès le xvie siècle. Partiellement reproduite par Giulio Campagnola, qui lui a emprunté le paysage servant de fond à son *Enlèvement de Ganymède,* — copiée tout entière, mais en contre-partie, par le graveur au W, dit Venceslas d'Olmütz, par les graveurs anonymes au monogramme B. S. et au monogramme S. IX. H., enfin par Augustin Vénitien qui a signé sa copie de son nom, — elle a servi de modèle à Jérôme ou, suivant l'opinion de M. Alvin (*Catalogue raisonné de l'œuvre des Wierix*, p. 118), à Jean Wierix, pour une copie dans le même sens et dans les mêmes dimensions que l'original. La planche que Marc-Antoine a gravée d'après la *Vierge au singe* est en contre-partie, comme la plupart des autres reproductions du même original faites en Italie et en Allemagne, mais elle l'emporte de beaucoup sur celles-ci par les mérites de l'exécution.

Il existe deux états de la copie gravée par Marc-Antoine ; le premier sans aucun nom d'éditeur, le second avec ces mots : *Annibal formis Mantuæ.*

294. *La Sainte Famille* dite *au Papillon.*

B. 640. — Ottl. 354. — Hauteur : 0m,239. Largeur : 0m,183.

Comme Israël de Mecken, qui a signé sa copie de son propre nom, et comme le graveur anonyme dit le *Maître à la sauterelle*, Marc-Antoine a reproduit en contre-partie l'estampe d'Albert Dürer : estampe qui tire son nom du papillon posé sur le terrain à droite, dans l'angle de la planche. C'est par conséquent du côté opposé que se trouve ce papillon dans la copie faite par Marc-Antoine, qui d'ailleurs l'a marquée, comme l'est la pièce originale, du monogramme d'Albert Dürer, au milieu du bas.

295. *La Sainte Famille accompagnée de deux anges dont l'un offre des fleurs à l'Enfant Jésus.*

Pass. 304. — Hauteur : 0m,215. Largeur : 0m,152.

Copie dans le même sens et dans les mêmes dimensions que la gravure en bois décrite par Bartsch sous le n° 100 dans son catalogue des œuvres d'Albert Dürer.

296. *La Cène.*

Pass. 299. — Hauteur : 0m,390. Largeur : 0m,283.

M. Passavant est le premier qui ait signalé comme une œuvre de Marc-Antoine cette copie au burin et en contre-partie d'une des douze gravures en bois dont se compose la suite dite la *Grande Passion*. Elle diffère de l'original en ce que, dans le fond de la scène, derrière la figure de Jésus-Christ, une tapisserie est suspendue, tandis qu'Albert Dürer n'avait indiqué à cette place qu'une muraille nue, percée d'une lucarne et surmontée de voûtes. En outre, le millésime 1510, inscrit dans l'original sur le pied du milieu de la table, n'est pas reproduit dans la copie.

297. *Jésus en croix entre les deux larrons.*

Pass. 300. — Hauteur : 0m,212. Largeur : 0m,143.

En exécutant au burin cette copie d'une gravure en bois signée du monogramme d'Albert Dürer, Marc-Antoine s'est appliqué avec le soin le plus scrupuleux, non seulement à reproduire jusqu'aux moindres indications de son modèle, mais encore à pousser plus loin, s'il était possible, la rigueur du dessin de chaque forme, la définition pittoresque de chaque détail; faisant ainsi tourner sa tâche de copiste au profit de sa propre expérience et des progrès de son talent. On peut dire que, dans cette traduction de l'œuvre d'Albert Dürer, il a enchéri sur la précision des enseignements que celle-ci lui fournissait; que dans le travail plus serré des ombres, par exemple, dans la légèreté relative des tailles qui les soutiennent du côté où elles s'arrêtent pour se convertir en demi-teintes, il a trouvé le secret d'affiner encore le faire qu'il s'appropriait. Parfois, il est vrai, cette recherche extrême de la précision est bien près de dégénérer sous le burin du copiste en sécheresse; mais, le plus souvent, elle aboutit à un résultat tout contraire, à l'expression d'une délicatesse sans minutie et d'une fermeté sans raideur.

298. *Jésus pleuré par les Saintes Femmes.*

B. 647. — Ottl. 353. — Hauteur : 0m,400. Largeur : 0m,285.

Copie au burin, dans les mêmes dimensions que l'original, de la huitième des gravures en bois dont se compose la suite dite la *Grande Passion*. Cette copie en contre-partie porte, comme le modèle, le monogramme d'Albert Dürer, sauf cette différence toutefois qu'il est placé ici sur le terrain à gauche, au-dessous de la figure agenouillée de saint Jean, tandis que dans l'estampe originale on le voit, au milieu du bas, reposant sur le trait carré. En outre, l'espace compris entre ce trait carré inférieur et le corps étendu du Christ a été fort agrandi dans la copie, qui d'ailleurs ne reproduit pas les oiseaux indiqués par Albert Dürer dans la partie du ciel que limitent, d'un côté l'arbre placé vers le milieu de la composition, de l'autre le groupe d'arbres sur les flancs du Calvaire.

299. *Saint Jean-Baptiste et saint Jérôme,* ou plus probablement *saint Onuphre.*

B. 643. — Ottl. 351. — Hauteur : 0m,212. Largeur : 0m,142.

L'original, gravé en bois, porte la tablette et le monogramme d'Albert Dürer vers le milieu du bas, au-dessous de la pointe que forme, en retombant, la draperie dont la figure de saint Onuphre est revêtue. Marc-Antoine, dans sa copie, a reproduit ce monogramme et cette tablette à la même place.

300. *Saint Sixte entre saint Étienne et saint Laurent.*

Hauteur : 0m,214. Largeur : 0m,140.

La gravure en bois qui a servi de modèle à Marc-Antoine pour l'exécution de cette gravure au burin porte l'empreinte d'une verve et d'une facilité dont on ne retrouve pas, à beaucoup près, l'équivalent dans l'œuvre du copiste. L'aspect de celle-ci a quelque chose d'inerte et de gêné qui nous permettrait de penser que, à l'époque où Marc-Antoine grava cette copie, il n'avait fait encore qu'une étude incomplète de la manière du maître allemand. La planche représentant *Saint Sixte entre saint Étienne et saint Laurent* est donc probablement un des premiers travaux dans lesquels il se soit essayé d'après Albert Dürer.

301. *Jésus apparaissant à saint Grégoire pendant le sacrifice de la messe.*

B. 644. — Ottl. 352. — Hauteur : 0m,293. Largeur : 0m,205.

La gravure en bois reproduite au burin par Marc-Antoine porte, au-dessus du monogramme d'Albert Dürer, la date 1511. C'est donc au plus tôt dans le cours de cette année qu'elle aura été copiée par le graveur italien qui, du reste, se montre ici très habile et peut-être mieux familiarisé encore avec la manière du maître allemand qu'à l'époque où il reproduisait d'après lui les sujets de la *Petite Passion.* Comme dans ses copies d'ailleurs des planches appartenant à cette suite, Marc-Antoine s'est abstenu, dans sa copie de la *Messe de saint Grégoire,* de contrefaire la marque d'Albert Dürer, et il n'y a pas non plus fait intervenir la sienne.

Il existe deux états de cette copie : le premier, sans indication écrite d'aucune sorte; le second, avec le nom de Salamanca (*Ant. Sal. exc.*), sur un des degrés de l'autel, au milieu du bas et au-dessous de la figure du diacre agenouillé à la gauche de saint Grégoire.

302. *Saint François recevant les stigmates.*

B. 642. — Ottl. 350. — Hauteur : 0m,216. Largeur : 0m,144.

Le modèle reproduit au burin par Marc-Antoine est une gravure en bois que l'on

ne saurait compter parmi les meilleures œuvres d'Albert Dürer. Le copiste, à ce qu'il semble, l'aura choisi en raison du sujet et dans un intérêt tout commercial, plutôt que pour le profit qu'il en pourrait tirer au point de vue de son instruction même et des progrès de son talent.

303. *Le Jeune Couple guetté par la Mort,* pièce dite *le Seigneur et la Dame.*

B. 652. — Ottl. 358. — Hauteur : 0m,195. Largeur : 0m,121.

Copie en contre-partie, très habilement et très fidèlement exécutée. La seule différence un peu notable qu'elle présente avec la pièce originale consiste dans le dessin intérieur du tronc d'arbre derrière lequel la Mort guette sa proie. Au lieu de prolonger jusqu'au bord de ce tronc et de tracer avec précision le contour inférieur de l'espèce de nervure qui s'enroule sur une autre à peu près à mi-hauteur de l'arbre, Marc-Antoine l'a interrompu dans la partie ombrée, et mollement indiqué dans la partie que le jour éclaire.

304. *L'Oisiveté.*

B. 651. — Ottl. 357. — Hauteur : 0m,189. Largeur : 0m,123.

Nous avons conservé à cette copie la dénomination sous laquelle on a coutume de désigner la pièce originale, bien que celle-ci eût dû plutôt être intitulée *le Songe.* Elle représente en effet un homme richement vêtu, endormi à côté d'un poêle, et s'abandonnant aux désirs impurs que lui suggèrent un démon armé d'un soufflet à proximité de son oreille et la présence idéale d'une jeune femme nue, debout au premier plan, à droite, tandis que, du côté opposé, un petit amour cherche à se hisser sur des échasses. La reproduction en contre-partie par Marc-Antoine de la gravure au burin d'Albert Dürer est d'une exécution moins fine que celle de l'original, mais cependant beaucoup plus délicate que l'exécution d'une autre copie de la même pièce gravée, également en contre-partie, par Antonio da Brescia.

305. *Un Vieillard offrant de l'argent à une jeune femme,* pièce dite *les Offres d'amour.*

B. 650. — Hauteur : 0m,147. Largeur : 0m,138.

Les deux personnages dont cette scène se compose et dans lesquels on a cru reconnaître tantôt Juda et Thamar, tantôt Bertold Tucher et Anna Pfintzing, — ces deux types si peu séduisants en eux-mêmes avaient été rendus par Albert Dürer avec une telle délicatesse dans le faire, avec une si rare finesse de burin, qu'on conçoit aisément que la pensée de les copier soit venue à l'esprit de Marc-Antoine. Celui-ci devait trouver, dans un pareil travail, l'occasion d'une excellente étude au point de vue de la pratique, et d'une étude toute nouvelle pour lui, car il est probable que sa copie des *Offres d'amour*

est une des premières, sinon la première, qu'il ait gravées d'après le maître. D'une part, la planche originale avait paru avant la plupart des autres gravures au burin d'Albert Dürer; par conséquent, elle avait pu tomber de bonne heure sous les yeux de Marc-Antoine. D'une autre part, l'inexpérience et les hésitations du copiste s'accusent ici par une lourdeur dans le travail dont les copies de la *Vie de la Vierge*, exécutées en 1506, sont déjà exemptes. Enfin, on pourrait noter çà et là quelques petites infidélités involontaires sans doute, et provenant de l'inadvertance de la main plutôt que d'une intention calculée. Ainsi, les tailles qui, sur le sol, entourent les pieds du vieillard et le chapeau déposé à côté de lui, semblent figurer des ombres là où le burin d'Albert Dürer avait seulement indiqué quelques brins de gazon; comme, en général, les demi-teintes très légères qui modèlent dans l'original les chairs et les draperies sont, dans la copie, si chargées de ton qu'elles ont presque la même intensité que les parties absolument privées de lumière.

Gravée en contre-partie, la copie faite par Marc-Antoine des *Offres d'amour* porte, comme le modèle, le monogramme d'Albert Dürer au milieu du bas, entre le trait carré et le bord inférieur de la robe de la jeune femme.

306. *La Dame à cheval et l'Écuyer.*

B. 649. — Ottl. 356. — Hauteur : 0^m,106. Largeur : 0^m,76.

Cette reproduction en contre-partie de la petite pièce si connue et si souvent copiée d'Albert Dürer est peut-être la plus faible de celles que Marc-Antoine a gravées d'après le maître allemand. Bartsch pense, — et on ne peut à ce sujet que partager son opinion, — qu'elle appartient à la période « des commencements du graveur ».

307. *Les Trois Paysans.*

B. 648. — Ottl. 355. — Hauteur : 0^m,107. Largeur : 0^m,77.

Comme la copie de la *Dame à cheval*, la copie en contre-partie que Marc-Antoine a faite des *Trois Paysans* appartient sans doute à une époque où il était peu expérimenté encore; mais la seconde de ces deux petites pièces est, à tous égards, très préférable à la première. Le dessin y est beaucoup plus exact, le travail du burin plus ferme, et même, dans certaines parties, strictement conforme aux procédés d'exécution employés par Albert Dürer.

308. *L'Hôtesse et le Cuisinier.*

B. 84. — Hauteur : 0^m,109. Largeur : 0^m,77.

On a voulu reconnaître dans ces deux figures, tantôt — à cause de la colombe que l'une d'elles porte sur son épaule et qui rappelle, dit-on, une habitude de Mahomet, — Mahomet lui-même et sa femme Kadidjah, tantôt le graveur George Pencz et sa femme. Peut-être le mieux serait-il de n'y voir qu'une étude faite par Albert Dürer, dans une

intention purement pittoresque, comme celle qui lui a inspiré les *Trois Paysans*, le *Branle*, le *Joueur de cornemuse*, et plusieurs autres pièces du même genre. Quoi qu'il en soit, la petite estampe du maître allemand devait, au point de vue de la gravure proprement dite, fournir de précieux enseignements à Marc-Antoine, et il était tout naturel que celui-ci prît à tâche de l'étudier, le burin à la main, dès les premières années de sa jeunesse. Il semble en effet, vu les caractères du travail, que la copie qu'il en a faite remonte à une époque assez rapprochée de l'époque où l'original avait paru, c'est-à-dire peu après la fin, sinon à la fin même du xve siècle.

Les diverses copies mentionnées ci-dessus ne sont probablement pas les seules que Marc-Antoine ait gravées d'après Albert Dürer, et peut-être, un jour ou l'autre, des découvertes nouvelles viendront-elles augmenter le nombre des pièces de ce genre qui lui sont justement attribuées. En attendant, nous croyons devoir nous en tenir à celles que nous avons indiquées. Bartsch, il est vrai (t. XIV, n° 641), classe parmi les copies de Marc-Antoine d'après Albert Dürer une reproduction au burin du *Saint Christophe*, gravé en bois. De son côté, M. Passavant (t. VI, p. 48) cite comme pouvant être de la main du maître italien les copies d'une autre gravure en bois, représentant *Trois saints évêques* et de deux des gravures au burin d'Albert Dürer : l'*Enfant prodigue* et *Saint Jérôme dans sa cellule*. Nous n'avons jamais eu sous les yeux les copies dont il s'agit, et il nous est interdit par conséquent d'exprimer en ce qui les concerne une opinion personnelle. Il nous suffira de les avoir, sur la foi d'autrui, signalées à l'attention de ceux qui pourraient se trouver en mesure de les examiner.

309. *Les Pèlerins,* d'après Lucas de Leyde.

B. 462. — Ottl. 195. — Hauteur : 0^m,151. Largeur : 0^m,118.

Il est arrivé plus d'une fois à Marc-Antoine d'emprunter aux estampes de Lucas de Leyde des fonds tout entiers ou des fragments de paysage pour les adapter tant bien que mal aux scènes ou aux figures dont Raphael ou Michel-Ange lui avaient fourni les modèles. Nous avons eu l'occasion de signaler ces emprunts à propos de quelques-unes des pièces comprises dans le catalogue qui précède, à propos, par exemple, des *Saintes Femmes entourant le corps de Jésus* (n° 19), et des *Trois Figures d'hommes* tirées du carton de la *Guerre de Pise* (n° 196) ; mais il n'est pas à notre connaissance que, hormis la pièce dont nous allons parler, le graveur italien ait intégralement reproduit aucune estampe du maître hollandais. Cette copie des *Pèlerins* de Lucas de Leyde a donc, dans l'œuvre de Marc-Antoine, un caractère exceptionnel et une signification d'autant plus imprévue que les copies d'après Albert Dürer y figurent en plus grand nombre.

La gravure originale que Marc-Antoine a reproduite dans les mêmes dimensions, mais en contre-partie, est très probablement une des premières qui soient sorties du burin de Lucas de Leyde, et il est très probable aussi que l'exécution de la copie a suivi d'assez près la publication de cette estampe, antérieure, suivant Bartsch, à l'année 1508. Ne serait-on pas en effet assez mal venu à supposer qu'après l'époque où il avait commencé à travailler à Rome d'après Raphael, c'est-à-dire après 1510 ou 1511, Marc-

Antoine ait pu songer à prendre pour modèle une œuvre aussi peu conforme aux exemples qu'il avait alors sous les yeux, et n'y a-t-il pas lieu de penser bien plutôt qu'il aura gravé cette copie, comme la plupart de celles qu'il a faites d'après Albert Dürer, à une époque où il en était encore à chercher un peu partout les moyens d'acquérir une expérience pratique et de se perfectionner dans le métier? Il est assez remarquable d'ailleurs que, contrairement à ses coutumes, quand il s'agissait pour lui d'imiter les œuvres d'Albert Dürer, Marc-Antoine n'ait pas reproduit ici la marque de Lucas de Leyde.

Nous connaissons deux états de la copie des *Pèlerins :* le premier, sans aucune indication écrite; le second, avec ces mots : *Ant. Sal. exc.*, sur la pierre qui se trouve dans l'angle inférieur de la planche, à gauche.

———

X

GRAVURE EN BOIS

310. *L'Incrédulité de saint Thomas.*

Hauteur : $0^m,277$. Largeur : $0^m,166$.

La gravure en bois mentionnée ci-dessus figure en tête d'un volume (petit in-folio) contenant les *Épîtres et Évangiles* (*Epistole et Evangelii Volgari hystoriade*), imprimé à Venise en 1512. Le même volume est orné d'un certain nombre d'autres gravures en bois, de diverses dimensions et de diverses provenances, mais ne portant ni marques, ni indications matérielles quelconques qui permettent d'en nommer les auteurs. Le frontispice dont il s'agit, au contraire, nous montre le monogramme de Marc-Antoine, sans la tablette, inscrit dans le bas de la planche, à droite, sur une pierre placée entre deux touffes d'herbe. C'est à M. Eugène Piot, possesseur de l'un des trois exemplaires connus jusqu'à présent des *Épîtres et Évangiles* de 1512 (l'un des deux autres exemplaires est conservé dans la bibliothèque de M. Henry Huth, à Londres, l'autre dans la bibliothèque Marucelliana, à Florence), que nous devons d'avoir eu sous les yeux cette précieuse pièce qu'il a signalée le premier, et sur les caractères de laquelle il se propose d'insister dans un travail d'ensemble consacré aux débuts et aux premiers progrès en Italie de la gravure en bois : travail qu'il est mieux que personne en mesure de mener à bonne fin et dont nous souhaitons vivement, pour notre part, l'achèvement prochain et la publication [1].

Mais, dira-t-on, le seul fait de l'inscription du monogramme de Marc-Antoine sur l'estampe représentant l'*Incrédulité de saint Thomas* est-il une particularité si concluante qu'il faille y voir la preuve sans réplique de l'authenticité de cette pièce? S'ensuit-il nécessairement que celle-ci ait été gravée par le maître lui-même? En d'autres termes, ne saurait-on supposer que, à l'exemple d'Albert Dürer dont la marque figure sur des gravures en bois dont il n'avait fait que fournir les modèles, Marc-Antoine, en apposant ici la sienne, a seulement entendu indiquer que le dessin original livré au graveur était de sa main? L'hypothèse serait soutenable si le style des figures et le caractère des ajustements ne révélaient l'intervention d'un peintre appartenant à l'école vénitienne. Que l'on rapproche en effet de ces deux figures celles que Marc-Antoine avait antérieurement dessinées, on reconnaîtra facilement qu'il n'y a pas lieu de lui attribuer le dessin de *Jésus* et de *Saint Thomas*. C'est donc uniquement comme graveur qu'il a dû participer à l'exécution de cette planche et si, en raison du procédé choisi, celle-ci constitue une exception dans l'œuvre du maître, si, à titre

1. Un fac-similé de cette gravure a été publié par M. Lippmann : *Ein Holzschnitt von Marco-Antonio Raimondi*. Extrait du *Jahrbuch* publié par les Musées de Berlin.

de gravure en bois, elle semble jusqu'à un certain point en contradiction avec l'ensemble des pièces dont cet œuvre se compose, elle ne laisse pas, d'autre part, d'accuser son origine par les témoignages d'une habileté toute personnelle, par la hardiesse savante et, à un pareil moment, bien nouvelle, avec laquelle les travaux sont conduits.

Rien, en effet, dans les œuvres de la gravure en bois parues en Italie à la fin du xve siècle ou au commencement du xvie, ne faisait pressentir le parti qu'on pourrait tirer de ce mode de gravure pour les effets du clair-obscur et pour le relief du modelé; rien dans la pratique n'était venu modifier les traditions consacrées dès le début, ni élargir les ressources dont les graveurs croyaient pouvoir disposer. Depuis les planches du *Fasciculus Medicinæ* (1493), des *Épîtres de saint Jérôme* (1497) ou du *Songe de Polyphile* (1499), jusqu'aux vignettes qui ornent les *Regulæ Ordinum* (1500), le *Quatriregio del decorso della vita humana* (1508), tant d'autres livres encore imprimés à Venise, à Ferrare ou à Florence, les œuvres, si charmantes d'ailleurs, de la gravure en bois en Italie ne consistent guère que dans la représentation au trait des personnages ou des choses. A peine quelques ombres pâles, figurées par des séries de tailles uniformes et simplement juxtaposées, viennent-elles, çà et là, soutenir timidement les contours et laisser deviner chez l'artiste qui les a ainsi esquissées, sinon une préoccupation formelle de l'effet, au moins une certaine intention de l'indiquer ou plutôt d'y faire allusion, pour ainsi dire.

Or, ce qui distingue la planche gravée en bois par Marc-Antoine, c'est, au contraire, l'expression relativement achevée des contrastes entre les parties éclairées et les parties privées de lumière; c'est l'intensité du ton obtenu dans les ombres et même dans les demi-teintes, au moyen de tailles non seulement serrées, mais entre-croisées à plusieurs reprises, et cela aussi résolument que dans les travaux de la même main exécutés sur le cuivre. Il y a donc là, au point de vue de la pratique, un progrès notable sur les coutumes réservées des graveurs en bois antérieurs, et ce progrès n'a pu être accompli que par un maître, par un artiste assez expérimenté déjà, assez sûr de ses propres forces, pour oser rompre ainsi avec les traditions.

La seule objection qu'on pourrait faire à l'authenticité de la pièce dont il s'agit, en tant qu'œuvre de Marc-Antoine, ou du moins la seule question à éclaircir pour lever tous les doutes est celle que provoque la date 1512, inscrite à la fin du volume dans lequel cette pièce est contenue. En 1512, — nous avons eu l'occasion de le constater dans la Notice qui précède ce catalogue, — Marc-Antoine était déjà établi à Rome. Comment, dira-t-on, concilier sa présence dans cette ville avec le fait de la publication à Venise d'un travail qu'il y aurait exécuté? Cela ne s'expliquerait guère, en effet, si c'était l'estampe même qui portât le millésime sus-mentionné et l'indication du lieu de la publication; mais le tout ne figure que sur la dernière page du livre où se trouve la planche gravée par Marc-Antoine. Rien ne prouve donc que celle-ci ait été faite dans l'année où ce livre paraissait; rien ne prouve non plus qu'elle fût originairement et nécessairement destinée à y avoir sa place. Pourquoi, comme plusieurs planches plus anciennes contenues dans le même volume et déjà utilisées ailleurs, n'aurait-elle pas préalablement orné quelque autre ouvrage imprimé à Venise, ou, tout

au moins, pourquoi n'admettrait-on donc pas que, immédiatement employée ou non, elle a pu être exécutée par l'artiste avant l'époque où les *Épîtres et Évangiles* de 1512 allaient être édités? Il est probable que le goût, du reste fort passager à ce qu'il semble, de Marc-Antoine pour la gravure en bois, lui aura été inspiré, pendant son séjour à Venise, par la familiarité dans laquelle il vivait avec les œuvres d'Albert Dürer et par les copies au burin qu'il avait entrepris d'en faire. Or, il avait dès 1510 terminé la série de ces copies. Ce serait donc, nous le croyons, vers le temps où il achevait ce travail de reproduction, c'est-à-dire entre les années 1509 et 1510, qu'il aurait pour son propre compte essayé des procédés de la gravure en bois et que l'estampe représentant l'*Incrédulité de saint Thomas* serait sortie de sa main, sauf à n'être insérée que plus tard dans le livre où nous la voyons.

La tentative une fois faite, Marc-Antoine eut-il la volonté ou l'occasion de la renouveler? En d'autres termes, existe-t-il quelque gravure en bois qu'on puisse joindre dans son œuvre à celle dont nous venons de parler? Nous ne le croyons pas, quoique certaines pièces anonymes gravées par le même procédé aient paru à de très bons juges mériter cet honneur. Ainsi, dans la riche collection de livres italiens à figures formée par M. Eugène Piot, il en est un de petit format, imprimé à Florence en 1512, qui, suivant l'érudit possesseur, contiendrait une planche de même origine que la planche placée en tête des *Épîtres et Évangiles*. La gravure en bois dont il s'agit et dont nous n'avons jamais vu que cette épreuve sert de frontispice à un *Traité de la Confession*, par saint Thomas d'Aquin; elle représente le saint dominicain agenouillé, à droite, devant un autel que surmonte la croix à laquelle le Christ est attaché. De la bouche du Sauveur sortent ces paroles, tracées obliquement dans l'espace compris entre le crucifix et la figure du saint : *Bene scripsiti* (sic) *de me Thoma*. La scène se dessine sur un fond d'architecture et, dans le haut de la planche, au-dessus du crucifix miraculeux, on lit ces mots : *Opvscvlo dell angelico doctore sancto Thomaso de Aquino*, etc.

La figure du saint ne laisse pas de rappeler le style de fra Bartolommeo, et il ne serait pas impossible que le dessin original eût été tracé par ce maître; mais rien dans l'exécution de la gravure ne nous semble démontrer qu'il faille l'attribuer à Marc-Antoine. Le travail, au contraire, a ici une maigreur et une timidité aussi peu conformes à la manière du graveur en général qu'à l'habileté toute spéciale dont il a fait preuve dans l'*Incrédulité de saint Thomas*. Enfin, comment concilier la faiblesse de ce travail avec la date 1512 qui serait celle où Marc-Antoine l'aurait exécuté? L'explication que nous proposions tout à l'heure pour l'autre planche publiée à la même date ne saurait être répétée à l'occasion de celle-ci, puisque, en admettant même que la gravure du *Saint Thomas d'Aquin* ait été faite antérieurement à l'impression du livre qui la contient, elle n'en appartiendrait pas moins à une époque où Marc-Antoine avait produit des œuvres tout autrement savantes, y compris la gravure en bois placée en tête des *Épîtres et Évangiles*, la seule en ce genre qui mérite, à notre avis, d'être considérée comme authentique. En attendant que quelque démonstration péremptoire, que quelque témoignage concluant nous donne tort, nous croyons donc au moins prudent

de laisser de côté, aussi bien que le frontispice du *Traité de la Confession*, deux ou trois autres pièces, plus médiocres encore, gravées en bois d'après Raphael, pour lesquelles on essaie aujourd'hui de réclamer une place dans l'œuvre de Marc-Antoine : nous nous en tenons, quant à présent, à l'*Incrédulité de saint Thomas*.

La scène se compose de deux figures, et, contrairement au texte sacré qui l'a décrite, elle a pour cadre un paysage. A gauche, Jésus-Christ debout, enveloppé d'une draperie qui ne laisse à découvert que le bras droit et une partie du buste, fait de la main droite un geste d'indication ; sa main gauche, appuyée sur la main droite de saint Thomas, la dirige vers la plaie que le Sauveur porte au côté. Saint Thomas, le corps un peu incliné et tourné vers la gauche, est vêtu d'une robe sur laquelle est jetée une ample draperie dont il relève et soutient l'extrémité de la main gauche. Les deux figures sont chaussées de cothurnes. A gauche, derrière le bras droit de Jésus, s'élève un arbre dont le trait carré supérieur coupe les premières branches et qu'accompagne un autre tronc d'arbre, brisé à peu près à la hauteur de la tête de Jésus. Du côté opposé, c'est-à-dire entre la figure de saint Thomas et le trait carré à droite, on aperçoit dans le fond un château entouré de quelques maisons et de quelques groupes d'arbres, et, plus loin, une étendue d'eau au-dessus de laquelle s'élèvent des montagnes.

XI

PIÈCES DOUTEUSES

1. *David coupant la tête de Goliath.*

B. 10. — Pass. 5. — Ottl. 5. — Hauteur : $0^m,267$. Largeur : $0^m,396$.

Les doutes qu'autorise à notre avis cette estampe n'en concernent pas seulement l'authenticité, en tant qu'œuvre de Marc-Antoine; ils s'appliquent aussi à l'origine du dessin d'après lequel le graveur aurait travaillé. Ce dessin passe pour être sorti de la main de Raphael, probablement à cause de l'analogie qu'il présente, au point de vue de l'ordonnance générale, avec la composition peinte sur le même sujet à la voûte d'une des *Loges*. Or il nous semble difficile de mettre sur le compte de Raphael des fautes aussi graves que celles qui déparent ici le style de certaines figures ou la disposition de certains groupes. Comment supposer par exemple qu'il ait imaginé et ajusté ainsi la figure du soldat fuyant au premier plan; que ce soit lui qui ait distribué à peu près au hasard et comme délayé dans l'espace les divers éléments dont la scène se compose? Ne serait-on pas mieux fondé à croire à l'intervention de Jules Romain en tout ceci? L'élève se sera peut-être servi d'un thème fourni par le maître, mais en le développant à sa manière, en le variant à ses propres risques. Nous ne savons d'ailleurs ce qu'est devenu le dessin que l'estampe reproduit. Celui qui dans la collection Colbacchini, à Venise, est inscrit sous le nom de Raphael nous semble devoir être considéré non comme un original, mais comme une simple copie faite d'après la gravure.

Quant à cette gravure elle-même, est-elle bien l'œuvre de Marc-Antoine, comme on le pense généralement? Rien de moins certain, suivant nous. Quels que soient ici les mérites du travail, ils ne laissent pas de différer assez sensiblement de ceux qui distinguent les ouvrages authentiques du maître. Les contours, tout en étant dessinés avec une fermeté digne, il est vrai, du talent de Marc-Antoine, accusent dans le maniement du burin une recherche inusitée de la ténuité du trait; les tailles qui déterminent le modelé des figures ou des draperies ont une régularité et une précision patiente en quelque sorte où l'on ne retrouve pas la liberté accoutumée des procédés employés ailleurs; enfin le soin minutieux avec lequel les moindres accidents du terrain sont étudiés et rendus indique chez le graveur des préoccupations et une méthode qui, en pareil cas, ne sont guère habituelles à Marc-Antoine, et dont il serait même difficile de relever dans ses œuvres un autre témoignage.

Une particularité toute matérielle semble venir à l'appui de ces observations. Les épreuves du *David coupant la tête de Goliath* qui portent le monogramme de Marc-Antoine, — c'est-à-dire les épreuves du second état, — nous montrent ce monogramme inscrit sur une tablette dont la forme n'est pas exactement celle de la tablette employée d'ordinaire par le maître. On pourrait en conclure que cette marque, certainement mise

DAVID COUPANT LA TÊTE DE GOLIATH.

après coup puisqu'elle ne se trouve pas sur les premières épreuves, aurait été ajoutée par une main étrangère, comme une étiquette propre à assurer le débit des épreuves en trompant la bonne foi des acheteurs.

Il existe trois états de cette planche :

1° Avant la tablette sur le terrain, à droite ;

2° Avec cette tablette, mais avant le nom de l'éditeur Salamanca ;

3° Avec le nom de Salamanca (*Ant. Sal. exc.*), au-dessous de la tablette mentionnée ci-dessus.

Une petite planche gravée par Étienne Delaune reproduit en contre-partie la pièce que nous venons de décrire, et dont il existe aussi une copie en camaïeu ou *chiaro-scuro* dans les mêmes dimensions que l'original.

2. *La Vierge, l'Enfant Jésus et deux Anges.*

Hauteur : 0m,60. Largeur : 0m,45.

Cette petite estampe, traitée à la manière des nielles, est sans marque et de forme ovale. Elle n'a été classée parmi les œuvres de Marc-Antoine, ni par Bartsch, ni par les écrivains techniques ses devanciers ou ses successeurs. Il nous semble permis, sinon de la signaler formellement comme un travail de la main du maître, au moins de la mettre au nombre des pièces qui peuvent, avec quelque apparence de raison, lui être attribuées.

Elle représente la Vierge de face, assise sur un trône sans dossier, soulevant des deux mains, à la hauteur de sa poitrine, l'Enfant Jésus également assis et dont la tête et le corps sont tournés vers la droite. Deux anges se tiennent debout de chaque côté du trône qui s'élève au-dessus de deux degrés disposés de manière à former une avance à trois pans, et derrière lequel apparaît un fond d'architecture très ornée, avec trois arcades et deux médaillons sculptés entre ces arcades. L'un des anges a dans la main droite un rameau fleuri ressemblant à une branche de rosier ; l'autre, dans la main gauche, une tige de lis. Chacun d'eux, de la main restée libre, soutient l'extrémité d'une guirlande de feuillage qui disparaît derrière le corps de la Vierge.

Si, comme les caractères du travail autorisent jusqu'à un certain point à le présumer, cette petite pièce est une œuvre de Marc-Antoine, il y a lieu de croire qu'elle aura été gravée par lui lorsqu'il était encore à l'école de Francesco Francia, c'est-à-dire à l'époque où, se conformant en cela aux exemples de son maître, il ne voyait guère dans la gravure qu'un moyen auxiliaire de l'orfèvrerie.

La planche sur laquelle les rares anciennes épreuves qui existent ont été tirées se trouve aujourd'hui à Paris, dans la collection de M. Eugène Piot : mais, en raison des fatigues et des détériorations qu'elle a subies, à l'état de ruine intéressante plutôt que de monument de l'art proprement dit.

3. *La Vierge, l'Enfant Jésus et saint Joseph.*

B. 60. — Pass. 24. — Ottl. 32. — Hauteur : 0m,169. Largeur : 0m,124.

Bartsch, en décrivant cette pièce (t. XIV, p. 67), la signale comme « un des chefs-

d'œuvre de Marc-Antoine ». Et il ajoute : « Il l'a gravée dans le temps de sa plus grande force, avec un soin et une netteté admirables, d'après un dessin de Raphael où ce grand peintre a réuni la grâce à la plus grande beauté. » M. Passavant, à son tour (t. VI, p. 16), qualifie d' « excellent » le travail du graveur. Malgré ces affirmations et ces éloges, malgré même l'évidente habileté avec laquelle certaines parties sont traitées, — la tête de saint Joseph notamment, — nous hésitons à croire que la pièce dont il s'agit soit une œuvre de Marc-Antoine. Nous ne reconnaissons pas ici la fermeté accoutumée de son faire, encore moins, — particulièrement dans le visage de la Vierge, — cette beauté dont il a d'ordinaire un sentiment si délicat et si élevé. Il y a quelque chose d'un peu pesant, d'un peu vulgaire, dans l'expression comme dans les formes de ce visage, et nous ne nous fondons pas seulement, pour présenter cette observation, sur l'état où se trouvent les épreuves que l'on rencontre le plus souvent, c'est-à-dire des épreuves de la planche retouchée ; nous nous autorisons de celles dont le tirage est antérieur à ces retouches, des épreuves, d'ailleurs extrêmement rares, dans lesquelles la bouche de la Vierge n'a pas encore été épaissie par de nouveaux et malencontreux travaux. Enfin, l'attribution à Raphael du dessin d'après lequel la gravure a été faite ne nous semble pas non plus suffisamment justifiée. En raison même d'une certaine mollesse dans le style et du goût équivoque qu'accusent plusieurs détails de l'ajustement, on serait autorisé à penser que l'auteur de ce dessin est un élève de Raphael beaucoup plutôt que Raphael lui-même.

4. *Groupe de trois figures*, dit *la Sainte Famille de la Voûte.*

B. 59. — Pass. 23. — Ottl. 30. — Hauteur : 0m,115. Largeur : 0m,80.

Le nom de *Sainte Famille* donné à cette reproduction d'une des compositions peintes par Michel-Ange sur les voûtes de la chapelle Sixtine pourrait, à ce qu'il semble, s'appliquer tout aussi bien à d'autres groupes de trois figures représentés, à côté ou en regard de celui-ci, par le pinceau du même maître. On sait la large part qu'a eue la fantaisie dans la décoration des voûtes de la Sixtine, et avec quelle hautaine indépendance le génie de Michel-Ange a fait de ses seules inspirations pittoresques la règle et la raison d'être de cet immense travail. Il est possible qu'en figurant ici, comme dans plusieurs compartiments voisins, une femme, un enfant et un vieillard, dans des attitudes conformes à son propre sentiment ou aux exigences particulières du champ architectonique, Michel-Ange n'ait recherché rien de plus que des combinaisons de lignes grandioses et que, en dehors de toute intention ou de toute dénomination religieuse, l'imprévu de l'ordonnance et la libre fierté du style lui aient paru des éléments d'intérêt suffisants.

Quoi qu'il en soit, il nous semble difficile d'admettre, avec Bartsch et avec M. Passavant, que la gravure, dite la *Sainte Famille de la Voûte*, gravure d'ailleurs extrêmement rare et qu'Ottley lui-même déclare n'avoir jamais vue (*An Inquiry*, etc., p. 790, n° 30), soit sortie du burin de Marc-Antoine. Sans parler de la faiblesse du dessin dans plusieurs parties, notamment dans la tête et dans le bras gauche de l'enfant, les carac-

tères mêmes du travail matériel diffèrent assez des procédés ordinaires du maître pour qu'il soit au moins permis d'hésiter à reconnaître la main de celui-ci dans la *Sainte Famille de la Voûte*. La manière dont certains détails sont indiqués, ces lignes par exemple de points juxtaposés, ici pour modeler l'épaule de l'enfant, là pour dessiner les plis intérieurs du vêtement qui recouvre la jambe gauche du prétendu saint Joseph, — tout cela nous paraît bien peu conforme aux habitudes de Marc-Antoine; tout cela rappellerait les moyens équivoques employés souvent par Adamo Ghisi plutôt que la franchise dans le faire et la fermeté accoutumée du maître.

En laissant, bien entendu, hors de cause les reproductions de la peinture originale gravées à diverses époques, nous ne connaissons de l'estampe attribuée à Marc-Antoine qu'une copie en contre-partie, gravée dans les mêmes dimensions par un anonyme.

5 à 17. *Jésus-Christ et les Apôtres,* suite de treize pièces.

B. 64-76. — Pass. 27-39. — Ottl. 36-48. — Hauteur de chaque estampe : de $0^m,207$ à $0^m,209$. Largeur : de $0^m,137$ à $0^m,138$.

Au point de vue du dessin comme au point de vue du faire, ces treize estampes nous semblent si peu dignes du talent de Marc-Antoine, elles sont, — surtout dans les têtes et dans les extrémités, — traitées avec un sentiment de la beauté si insuffisant et une science si contestable de la forme, que nous aurions au fond meilleure envie d'en nier absolument l'authenticité que de les classer parmi les œuvres douteuses du maître. Nous croyons cependant devoir nous arrêter à ce dernier parti. Les estampes dont il s'agit et qui reproduisent des peintures à la terre verte exécutées par Raphael dans l'ancienne *Salle des Palefreniers*, au Vatican, ont servi de modèles pour tant d'autres gravures, elles ont été en Italie tant de fois copiées avec le pinceau (dans l'église entre autres des Saint-Vincent-et-Anastase, près de Saint-Paul-aux-Trois-Fontaines, dans la campagne de Rome), qu'il faut bien supposer que celui qui les avait faites exerçait sur ses contemporains ou sur ses successeurs immédiats l'autorité que donnent un talent reconnu et une renommée établie.

En outre, les planches mêmes ont, dès les premiers temps, fourni un si grand nombre d'épreuves, elles se sont trouvées, par la multiplicité des tirages, si promptement fatiguées qu'on a dû à plusieurs reprises les retoucher pour satisfaire aux demandes sans cesse renouvelées des acheteurs. Puisque ceux-ci recherchaient d'aussi bon cœur les épreuves de ces planches même retouchées, c'est qu'apparemment ils leur attribuaient une origine plus haute qu'aux copies, d'ailleurs à peu près équivalentes, gravées par Marc de Ravenne et par un anonyme italien de la même époque.

Et néanmoins, si l'on veut croire que la suite originale représentant *Jésus-Christ et les Apôtres* est véritablement l'œuvre de Marc-Antoine, comment concilier ce qu'elle a de défectueux avec le moment où le maître l'aurait gravée ? Les figures pour la décoration de la *Salle des Palefreniers* ont été peintes par Raphael en 1515. Ce ne serait donc que dans le cours de cette année-là même au plus tôt que Marc-Antoine les aurait

reproduites. Or, il était alors en pleine possession de son talent; il avait publié déjà le *Jugement de Pâris*, le *Massacre des Innocents* et quelques autres de ses plus beaux ouvrages. Par quel étrange démenti à des preuves ainsi faites, à un passé déjà si bien rempli, se serait-il montré au-dessous de lui-même dans l'accomplissement du nouveau travail qui lui était confié? Le plus probable, nous le répétons, est que ce travail aura été exécuté par une autre main que la sienne; mais comme nous ne sommes pas en mesure de dire laquelle, comme, d'une autre part, le nom de Marc-Antoine est resté traditionnellement attaché aux pièces mentionnées ici, nous nous contentons d'exposer nos scrupules, en attendant que quelque découverte imprévue vienne définitivement les justifier ou les détruire.

Les planches originales souvent retravaillées, comme nous l'avons dit, à partir de la seconde moitié du xvie siècle, ont été, il y a une vingtaine d'années, acquises pour la Chalcographie des musées du Louvre où elles sont conservées aujourd'hui. Voici, conformément aux numéros que portent ces planches, l'ordre dans lequel les figures se succèdent :

5. *Jésus-Christ.*

Sur les épreuves du deuxième état, on lit dans le bas de la planche, à droite, le nom en abrégé de l'éditeur Salamanca : *Ant. Sal. exc.*

6. *Saint Pierre.*

7. *Saint André.*

8. *Saint Jacques le Majeur.*

9. *Saint Jean l'Évangéliste.*

10. *Saint Philippe.*

11. *Saint Barthélemy.*

12. *Saint Matthieu.*

13. *Saint Thomas.*

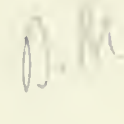
14. *Saint Simon.*

15. *Saint Thadée.*

16. *Saint Mathias.*

17. *Saint Paul.*

Outre les copies de la suite complète gravées en contre-partie, — les unes par Marc de Ravenne, les autres par un anonyme italien qui toutefois a représenté la figure du Christ tournée du même côté que dans la pièce originale, — il convient de citer, entre beaucoup d'autres, les copies faites en Italie, au xvie et au xviie siècle, par Luca Ciamberlano, par Philippe Thomassin, et, en *chiaro-scuro*, par un graveur anonyme. Enfin, les deux premières figures de la série, celle du Christ et celle de saint Pierre, ont été, peu après l'époque où cette série originale fut éditée, reproduites par un graveur que Bartsch (t. XIV, p. 77) suppose avoir été Marc-Antoine lui-même, « lequel, ajoute-t-il, paraît avoir eu l'intention de graver une seconde fois l'ensemble des planches qu'il avait déjà publiées ». La répétition de la figure du Christ, plus délicatement exécutée d'ailleurs que la pièce primitive, est identique à celle-ci pour tout ce qui tient à l'ajustement ou à l'effet. Quant à l'estampe qui représente saint Pierre, elle offre avec l'œuvre originale ces différences qu'ici le nom du saint n'est pas inscrit sur l'auréole; que le fond, au lieu d'être teinté et vide, est blanc et garni de deux piliers qui s'élèvent, l'un à droite, l'autre à gauche; enfin que le pied droit de saint Pierre et l'une des deux clefs sont restés inachevés dans cette copie.



18. *Saint Christophe.*

B. 96. — Pass. 40. — Ottl. 49. — Hauteur : 0m,93. Largeur : 0m,67.

« Cette estampe, dit Bartsch, est gravée par Marc-Antoine dans le goût de ses premières manières »; de son côté, M. Passavant n'hésite pas à déclarer qu'elle « appartient aux premiers travaux du maître »; nous n'oserions être aussi affirmatif. Il nous semble même que s'il fallait formellement se prononcer pour ou contre l'authenticité de cette pièce, on trouverait plus de motifs pour exclure le *Saint Christophe* de l'œuvre du maître qu'on n'en aurait pour l'y maintenir.

En effet, si c'est là un ouvrage de Marc-Antoine jeune, ainsi qu'on le prétend, comment s'expliquer la différence qu'il présente, quant à l'expérience du métier, avec les autres travaux sortis de la même main, à la même époque? Et si, au contraire, cet ouvrage a été produit au temps où le graveur était dans la plénitude de son talent, par quel singulier abandon de lui-même se serait-il montré ici dessinateur aussi incorrect? Le dessin du bras droit et de la main qui tient un tronc de palmier en guise de bâton suffirait, sans parler du reste, pour légitimer au moins le doute sur l'authenticité de cette pièce.

Nous ne connaissons d'autre copie de cette estampe qu'une reproduction en contre-partie, gravée au xvie siècle par un anonyme.

19. *Sainte Véronique.*

B. 122. — Ottl. 66. — Hauteur : 0m,114. Largeur : 0m,74.

Pièce sans marque, qu'il nous semblerait bien difficile de tenir pour une œuvre de

Marc-Antoine, en raison de la pauvreté du faire, et de la mollesse, de la rondeur du dessin, particulièrement dans la tête du Christ.

20. *Apollon.*

B. 263. — Pass. 146. — Ottl. 167. — Hauteur : 0^m,128. Largeur : 0^m,080.

Cette petite estampe et quinze autres de mêmes dimensions, que Bartsch n'a pas hésité à tenir pour des œuvres du maître, forment une suite à l'exécution de laquelle Marc-Antoine aura pu participer, mais, nous le croyons, dans une mesure analogue tout au plus à celle de sa collaboration aux « petits saints ». En d'autres termes, cette série de figures mythologiques à l'usage de la foule paraissant avoir été, sauf la différence des sujets, conçue au même point de vue et avec la même destination que la série dont nous venons de rappeler le titre, il est probable que, pour en hâter l'exécution et pour en préparer à peu de frais le succès commercial, Marc-Antoine se sera fait aider et, plus d'une fois, complètement remplacer par quelques-uns des graveurs plus ou moins habiles qu'il avait sous la main. Comment s'expliquer sans cela les inégalités que présente l'ensemble des pièces publiées et, pour ne rien dire de plus, la médiocrité de plusieurs d'entre elles? Marc-Antoine, sans doute, se sera contenté de fournir les dessins d'après lesquels ces pièces ont été faites, de surveiller et, çà et là, de retoucher le travail des graveurs qu'il employait; en un mot, de diriger seulement l'entreprise dont on a cru pouvoir lui attribuer l'exécution matérielle tout entière. Encore les modèles dessinés par lui n'étaient-ils pas dus à son imagination personnelle. Ainsi que le constate M. Henry Thode, dans un savant travail publié à Leipzig, en 1881 (*Die antiken in den Stichen Marcanton's Agostino Veneziano's und Marco Dente's*), les figures composant la suite dont il s'agit sont empruntées, — les unes aux bas-reliefs d'un sarcophage, dit des *Muses*, autrefois dans la galerie Giustiniani à Rome, et maintenant à Vienne, dans le musée du Belvédère, — les autres, au sarcophage, dit des *Noces*, que l'on voit dans l'église de Saint-Laurent-hors-les-Murs : sarcophage qui avait servi de tombeau à un cardinal, neveu d'Innocent IV, mort en 1256.

La première des estampes dont la suite se compose représente Apollon.

Cette pièce, comme chacune de celles qui appartiennent à la même série, est entourée d'un double trait carré.

21. *Minerve.*

B. 264. — Pass. 147. — Ottl. 168. — Hauteur : 0^m,128. Largeur : 0^m,080.

22. *Une Muse.*

B. 265. — Pass. 148. — Ottl. 169. — Hauteur : 0^m,128. Largeur : 0^m,080.

Aucun attribut caractéristique ne distinguant cette figure non plus que les autres figures de la même suite, on ne saurait désigner ici chacune d'entre elles sous un nom particulier.

Une copie en contre-partie de cette pièce a été faite par un graveur anonyme du XVIe siècle.

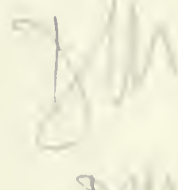
23. *Autre Muse.*

B. 266. — Pass. 149. — Ottl. 170. — Hauteur : $0^{m},128$. Largeur : $0^{m},080$.

Une figure reproduisant presque textuellement celle-ci a été mentionnée à part par Bartsch, sous le n° 278. Nous croyons qu'il convient de ne voir dans cette pièce qu'une copie, et une mauvaise copie, de la pièce décrite ci-dessus.

24. *Autre Muse.*

B. 270. — Pass. 153. — Ottl. 171. — Hauteur : $0^{m},128$. Largeur : $0^{m},080$.



25. *Autre Muse.*

B. 271. — Pass. 154. — Ottl. 172. — Hauteur : $0^{m},128$. Largeur : $0^{m},080$

26. *Autre Muse.*

B. 269. — Pass. 152. — Ottl. 173. — Hauteur : $0^{m},128$. Largeur : $0^{m},080$.



Cette planche est inachevée dans toute la partie gauche du vêtement, indiquée seulement au trait, et dans les bras, dont les ombres ne sont figurées que par des tailles sans aucun entrecroisement.

27. *Autre Muse.*

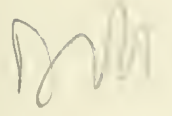
B. 267. — Pass. 150. — Ottl. 174. — Hauteur : $0^{m},128$. Largeur : $0^{m},080$.

Erato, la muse de la poésie lyrique, est ordinairement personnifiée par une jeune fille tenant une lyre dans la main gauche et dans la main droite un plectre ou un archet. La figure représentée ici offrant les mêmes particularités, il est permis peut-être de voir en elle une image de cette muse.

28. *Autre Muse.*

B. 277. — Pass. 160. — Ottl. 175. — Hauteur : $0^{m},128$. Largeur : $0^{m},080$.

Cette très défectueuse figure justifierait de reste l'opinion exprimée plus haut sur l'invraisemblance de l'origine attribuée par Bartsch à la totalité des pièces dont se compose la suite des *Muses*. Il nous paraît tout à fait impossible qu'une pareille œuvre soit sortie de la main de Marc-Antoine, et si nous ne la reléguons pas, à la suite du présent catalogue, parmi les pièces qu'il convient décidément d'exclure, c'est uniquement parce qu'elle fait partie de la série à laquelle appartiennent les estampes mentionnées ci-dessus.



29. *Autre Muse.*

B. 268. — Pass. 151. — Ottl. 176. — Hauteur : 0^m,128. Largeur : 0^m,080.

Comme les figures précédentes, cette figure est placée dans une niche de chaque côté de laquelle s'élève un mur. Seulement, l'espace compris entre le sommet de la niche et le trait carré supérieur est ici un peu plus grand que dans les premières pièces de la même suite, et, de plus, les deux ornements de forme triangulaire qui, dans celles-ci, garnissent les coins du haut de la planche, sont remplacés par deux écussons se dessinant en blanc sur la muraille dans laquelle la niche est creusée. La même disposition se retrouve dans les pièces qui suivent.

30. *Autre Muse.*

B. 273. — Pass. 156. — Ottl. 177. — Hauteur : 0^m,128. Largeur : 0^m,080.

Par une exception aux procédés d'exécution adoptés dans la pièce qui précède et dans celles qui suivent pour les écussons placés dans les deux angles supérieurs de la planche, le champ de ces écussons, au lieu d'être blanc, est ici couvert de petits points et, de plus, la silhouette en est doublée à l'intérieur par un second contour qui la répète.

31. *Le Printemps.*

B. 272. — Pass. 155. — Ottl. 177. — Hauteur : 0^m,128. Largeur : 0^m,080.

Cette pièce classée par Bartsch parmi les *Muses* nous semble appartenir en réalité à une autre série composée de quatre pièces; pièces mentionnées à leur tour dans le catalogue de Bartsch, mais dont celui-ci s'est contenté de décrire la composition, en donnant à chacune des figures représentées le simple nom de « jeune femme ». Peut-être, en raison des attributs qui accompagnent ces quatre figures, serait-on autorisé à y voir les personnifications des *Quatre Saisons*. Il nous semble donc qu'on pourrait accepter comme une image du *Printemps* la pièce qui représente une jeune femme vue de profil, se dirigeant vers la droite, et portant une épaisse guirlande de feuillage dont sa main gauche élève l'une des extrémités et dont sa main droite rapproche l'autre du corps, à la hauteur du buste.

Il existe une copie de cette pièce, gravée en contre-partie.

32. *L'Été.*

B. 276. — Pass. 159. — Ottl. 178. — Hauteur : 0^m,128. Largeur : 0^m,080.

La figure qui peut-être personnifie l'*Été*, ou peut-être aussi le *Travail*, est dessinée, dans le bras droit surtout et dans les mains, avec une incorrection telle qu'il semble au moins difficile de croire qu'elle soit sortie du burin de Marc-Antoine.

33. *L'Automne.*

B. 275. — Pass. 158. — Ottl. 178. — Hauteur : 0^{m},128. Largeur : 0^{m},080.

34. *L'Hiver.*

B. 274. — Pass. 157. — Ottl. 179. — Hauteur : 0^{m},128. Largeur : 0^{m},080.

35. *Apollon.*

Hauteur : 0^{m},142. Largeur : 0^{m},082.

Bartsch ne mentionne pas cette estampe dont Heineken avait donné la description dans son *Dictionnaire des Artistes.* (T. Ier, p. 353.) Passavant la cite, il est vrai (t. VI, p. 83), mais parmi celles qu'il attribue aux « élèves anonymes de Marc-Antoine », et en la qualifiant d'ailleurs assez dédaigneusement de « pièce peu importante ». Malgré la faiblesse du dessin dans certaines parties, — dans le torse et dans le genou droit notamment, — elle nous semble pourtant avoir une importance assez grande et, au point de vue du style, une valeur assez sérieuse pour qu'on soit tenté de la comprendre, sinon parmi les ouvrages authentiques de Marc-Antoine, au moins parmi les ouvrages sur l'origine desquels l'hésitation est permise.

Apollon est représenté ici de face, la tête un peu baissée, le bras gauche allant rejoindre vers le milieu la lyre que supporte la main droite, la jambe gauche un peu reployée, et le pied de ce côté portant sur un petit tertre plus élevé d'un centimètre que le sol sur lequel s'appuie le pied droit. Derrière le corps nu du dieu, une draperie retombe à gauche rattachée par une étroite ceinture qui se noue de l'autre côté à la hauteur de la hanche, à droite, en contournant un tronc d'arbre coupé auquel un carquois rempli de flèches est suspendu. Du côté opposé, on voit dans l'ombre un autre tronc d'arbre coupé beaucoup plus bas. Le fond est entièrement blanc. Pièce sans marque.



36. *Hercule et Antée.*

B. 289. — Pass. 170. — Ottl. 200. — Hauteur : 0^{m},172. Largeur : 0^{m},113.

Cette estampe est la première d'une suite de quatre pièces représentant les *Travaux d'Hercule* que Bartsch regarde comme ayant été « incontestablement gravées par Marc-Antoine dans ses premières manières, peut-être d'après ses propres dessins ». De son côté, M. Passavant n'hésite pas à dire que « ces pièces, gravées dans la première manière du maître, ont dû l'être d'après ses propres compositions ». Nous n'oserions, quant à l'authenticité des estampes dont il s'agit, être aussi affirmatif. Sans doute, si elles sont de la main de Marc-Antoine, elles ne peuvent appartenir qu'à la jeunesse du maître ; mais est-ce bien lui qui les a faites ? Certaines particularités caractéristiques de son talent, — la correction, par exemple, avec laquelle les pieds sont attachés et dessinés, — permettraient de le supposer. Pourtant la laideur des visages, la dispro-

portion des têtes avec les corps, l'absence en un mot, dans beaucoup de parties, de ce sentiment du beau qui, même dans les œuvres de Marc-Antoine à ses débuts, se fait jour sous l'inexactitude anatomique des formes ou sous les timidités de la pratique, — tout semble autoriser le doute et conseiller au moins la prudence là où d'autres se sont prononcés hardiment. C'est donc sous toutes réserves que nous donnons place ici aux *Travaux d'Hercule*, pièces sans marque d'ailleurs et différant en cela de la plupart des œuvres gravées par Marc-Antoine avant l'époque de son arrivée à Rome.

L'estampe représentant *Hercule et Antée* est, au point de vue du faire comme au point de vue du dessin, la meilleure de la série. Si les trois autres avaient le même mérite, les doutes que nous venons d'exprimer nous paraîtraient, il est vrai, moins justifiés qu'ils ne le sont aujourd'hui en face du tout.

37. *Hercule tuant le centaure Nessus.*

B. 290. — Pass. 171. — Ottl. 201. — Hauteur : 0m,172. Largeur : 0m,113.

38. *Hercule tuant le lion de Némée.*

B. 291. — Pass. 172. — Ottl. 202. — Hauteur : 0m,172. Largeur : 0m,113.

39. *Hercule vainqueur d'Achéloüs transformé en taureau.*

B. 292. — Pass. 173. — Ottl. 203. — Hauteur : 0m,172. Largeur : 0m,113.

40. *Le Jeune Homme protégé par la Fortune,* pièce dite *l'Homme et la Femme aux boules.*

B. 377. — Pass. 226. — Ottl. 193. — Hauteur : 0m,140. Largeur : 0m,90.

Si cette pièce, généralement attribuée à Marc-Antoine, est effectivement de sa main, il faut convenir qu'elle a, au point de vue de l'exécution, un caractère bien exceptionnel dans l'ensemble des œuvres du maître. Et l'exception ne consisterait pas seulement dans la nature des types représentés et dans la lourdeur de leurs formes, — de celles de la figure de femme en particulier. Réduite à ces termes, cette anomalie pourrait s'expliquer par le style même du dessin pris par le graveur pour modèle; mais comment ne pas hésiter au moins à reconnaître le faire accoutumé de Marc-Antoine dans ce travail fin jusqu'à la minutie, dans ces procédés mesquins de modelé, dans la mollesse de ces contours? Bien que le monogramme de Marc-Antoine se trouve inscrit ici, — et même avec une sorte d'affectation, en raison de la place fort en évidence qu'il occupe, — nous inclinons à penser qu'il n'y figure que pour donner le change sur l'origine réelle de l'ouvrage ; que celui-ci a été exécuté par quelqu'un des graveurs allemands qui s'étaient plus ou moins *italianisés* auprès du maître, et que, s'il fallait attacher à la pièce dont il s'agit le nom d'un de ces imitateurs ou de ces élèves, ce serait le nom de Barthélemi Beham que, de préférence à tout autre, il conviendrait de proposer. L'analogie, en effet, n'est-elle pas grande entre la prétendue estampe de

Marc-Antoine et certaines pièces de Beham parfaitement authentiques, *Adam et Ève*, par exemple, ou la *Jeune Femme endormie surprise par la mort?*

On trouve quelquefois des épreuves de la planche que nous venons de décrire tirées à une époque où cette planche, déjà très usée, avait été biffée par des traits de burin qui la rayent d'un bout à l'autre et en divers sens. Il n'y a pas là, à proprement parler, un « état », puisque le travail primitif, au lieu d'avoir subi des modifications sous la main de l'artiste qui l'avait accompli, a été tout uniment raturé par une main étrangère; mais il y a là un fait qui, dans une certaine mesure, peut intéresser l'histoire de l'œuvre même, et c'est à ce titre que nous le mentionnons.

41. *La Fin de la vie,* pièce dite *la Vieille allant à la fosse.*

B. 456. — Ottl. 185. — Hauteur : 0m,130. Largeur : 0m,85.

Cette pièce, sans marque, ne laisse pas de rappeler le faire de Marc-Antoine. Cependant la faiblesse ou l'indécision du dessin dans certaines parties, dans les têtes et dans les extrémités des deux figures, par exemple, ne permet guère de la classer avec certitude parmi les œuvres du maître. Il semblerait plutôt qu'elle est due à l'un des imitateurs de celui-ci, à Augustin Vénitien peut-être, dont quelques estampes signées de son nom, entre autres le *Philosophe assis près d'une fenêtre* et l'*Homme aidant un autre homme à se relever*, présentent une assez grande analogie avec la *Vieille allant à la fosse.* Augustin Vénitien, d'ailleurs, a marqué de ses initiales A. V. et de la date 1528 une répétition en contre-partie de la pièce que nous venons de décrire, et cette copie, à son tour, a servi de modèle à Enea Vico pour une planche gravée dans le même sens.

42. *Quatre Enfants ou Amours.*

B. 320. — Pass. 168. — Hauteur : 0m,220. Largeur : 0m,187.

Quoique cette pièce porte dans le bas, à droite, le monogramme de Marc-Antoine, il nous semble permis d'en révoquer en doute l'authenticité. Si c'est là en réalité une œuvre du maître, elle ne peut évidemment appartenir qu'à sa jeunesse; la date 1506 qui s'y trouve ne laisserait pas d'ailleurs d'équivoque sur l'époque où il l'aurait produite. Comment s'expliquer pourtant que dans l'année où il gravait des planches comme *Apollon et Hyacinthe* (n° 108) et même la *Vénus au bord de la mer* (n° 111), — c'est-à-dire des planches où le sentiment de la beauté qui lui était naturel se révélait déjà si clairement, — comment admettre qu'il ait pu presque en même temps tracer des formes aussi laides que celles de ces quatre enfants, qu'il ait employé des procédés d'exécution aussi différents de ceux qui caractérisent ses autres œuvres, y compris les plus anciennes? Le défaut de la pièce qu'on lui attribue n'est pas seulement d'accuser l'inexpérience de la main, de déplaire au regard par la monotonie et la dureté de la pratique; elle a ce tort surtout de ne rien laisser soupçonner des qualités essentielles et des inclinations qu'on devine jusque dans les travaux les moins corrects de Marc-Antoine. Nous ne saurions donc, tant s'en faut, accepter sans défiance l'affirmation de Bartsch, qui déclare

que « ce morceau est du maître » et qu'il faut y voir un spécimen « de ses premières manières ».

Nous avons dit que cette pièce, — gravée peut-être d'après un dessin de Mantegna, — est marquée dans le bas du monogramme de Marc-Antoine. En outre, sur la partie ombrée de la gaine dans laquelle le personnage principal de la scène se tient debout, on lit, à côté de la date 1506, la lettre S, qui, très probablement, indique le mois de septembre. Or, la pièce représentant *Apollon et Hyacinthe*, pièce à tous égards fort supérieure à celle-ci, avait été gravée au mois d'avril, par conséquent cinq mois plus tôt. Si l'on admet que les deux œuvres sont sorties du burin de Marc-Antoine, il faudra donc, en raison des imperfections relatives de la plus récente, admettre aussi que le talent du graveur ne sera pas même resté stationnaire pendant ces cinq mois et qu'il aura en quelque sorte démenti ses premiers progrès.

43. *L'Enlèvement d'Hélène.*

B. 209. — Pass. 116. — Ottl. 128. — Hauteur : 0m,293. Largeur : 0m,422.

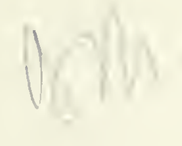
Pièce sans marque que Bartsch n'hésite pas à attribuer à Marc-Antoine, mais dans laquelle, à notre avis, on ne retrouve pas assez distinctement l'empreinte de la main et du sentiment du maître pour que le doute ne soit pas permis ici, au moins autant qu'en face du *David coupant la tête de Goliath.* (Voy. plus haut, nº 1.) Peut-être le graveur anonyme du *David* est-il le même que le graveur de l'*Enlèvement d'Hélène;* peut-être aussi, comme pour le dessin d'après lequel la première de ces deux planches aurait été gravée, conviendrait-il de ne point accepter sans réserve la tradition qui attribue à Raphael le modèle reproduit par le graveur de l'*Enlèvement d'Hélène*, et le nom de Jules Romain pourrait-il à ce sujet être prononcé avec plus d'à-propos que celui du peintre d'Urbin.

Il existe trois états de la planche représentant l'*Enlèvement d'Hélène;* le premier sans aucune inscription, le second avec le nom de Salamanca (*Ant. Sal. exc.*), au bas de la planche, vers le milieu; le troisième avec ces mots gravés sur le terrain à droite : *Rafael Vrbi. inuen.* Les épreuves des deux derniers états, du troisième surtout, sont d'ailleurs très défectueuses, tant à cause des dégradations produites sur le cuivre par le nombre des épreuves antérieurement tirées qu'en raison des retouches que les éditeurs lui ont fait subir.

Une copie dans le même sens et dans les mêmes dimensions que l'original a été gravée par Marc de Ravenne qui l'a marquée de la lettre R dans le bas à droite, au-dessous de l'arbre à demi déraciné que l'on voit de ce côté. On ne saurait du reste la confondre avec la pièce attribuée à Marc-Antoine, même si l'on ne s'arrêtait pas à la différence que constitue l'inscription de cette lettre, car la copie dont il s'agit est aussi infidèle dans les détails qu'elle est, en général, négligemment traitée. Les épreuves les plus récentes de cette copie portent, avec la date 1649, le nom de l'éditeur Rossi.

Nous ne mentionnerons que pour mémoire d'autres copies plus petites, gravées,

soit dans le même sens que le modèle, comme celle que Jacques Granthomme a signée de ses initiales : I. G., soit en contre-partie, comme celle qui figure dans l'œuvre d'Étienne Delaune.



44. *Jeune Homme exprimant le sang d'une blessure au pied.*

B. 465. — Ottl. 294. — Hauteur : 0m,175. Largeur : 0m,106.

Le dessin, dans certaines parties de cette figure, — dans la tête notamment, — ne laisse pas de rappeler celui de quelques autres pièces justement attribuées à Marc-Antoine et appartenant à l'époque de sa jeunesse; mais le travail du burin ne nous semble pas ici assez sûrement conforme à la manière du maître, même dans ses premières planches, pour que nous croyions devoir ranger cette pièce parmi les œuvres authentiques de sa main. L'exécution de la gravure dont il s'agit n'en a pas moins une certaine finesse, et les formes générales de la figure ne manquent pas d'élégance.

Heineken (*Dictionnaire des Artistes,* t. Ier, p. 366) dit à tort que cette figure de jeune homme est « tirée sans doute du carton de Pise, par Michel-Ange ». Elle a été très probablement gravée d'après un dessin fait à l'imitation de quelque statue antique, analogue au *Tireur d'épine* que Marc de Ravenne a reproduit dans une de ses planches et qui se trouvait alors, comme l'indique l'inscription que porte cette planche, au Vatican.

45. *Un Vieillard nu remettant ses chausses.*

B. 472. — Ottl. 224. — Hauteur : 0m,203. Largeur : 0m,135.

Si l'on croyait avec Bartsch pouvoir attribuer cette pièce à Marc-Antoine, il faudrait admettre aussi que l'exécution en est antérieure à celle du groupe de trois figures gravé pareillement d'après le carton de la *Guerre de Pise* par Michel-Ange (voy. n° 196), et même à l'exécution de la figure isolée dite le *Grimpeur* (n° 195); car ici le graveur se montre bien moins habile que dans le second et, à plus forte raison, que dans le premier de ces deux ouvrages. Pour nous, nous inclinons fort à penser que Marc-Antoine n'est pas l'auteur de la troisième planche gravée d'après le carton de Michel-Ange et que cette planche, d'ailleurs sans marque, appartient à l'un de ses élèves ou de ses imitateurs.

La même figure se retrouve, à côté de quatre autres également tirées du carton de la *Guerre de Pise,* dans une planche gravée par Augustin Vénitien.

46. *Les Apprêts de l'ablution,* pièce dite *la Femme aux deux éponges.*

B. 373. — Pass. 225. — Ottl. 162. — Hauteur : 0m,108. Largeur : 0m,76.

Si l'authenticité de cette pièce, en tant qu'œuvre de Marc-Antoine, nous semble au moins douteuse, ce n'est pas que nous jugions le travail médiocre en lui-même ni

l'habileté de celui qui l'a accompli contestable. Il est certain au contraire que, au point de vue du dessin comme au point de vue de la pratique, la planche mentionnée ci-dessus porte l'empreinte d'un très réel talent; mais, outre que cette planche est presque entièrement gravée à l'eau-forte, — c'est-à-dire suivant un procédé dont Marc-Antoine s'est rarement servi, — elle nous paraît différer du faire accoutumé du maître par la sécheresse relative avec laquelle les contours sont tracés et par l'indication un peu maigre, un peu éraillée, des détails du modelé intérieur. Bien que le style et les caractères généraux de l'ouvrage soient, au premier aspect, tout italiens, il y a quelque chose d'allemand dans la manière dont les formes partielles y sont traitées, et nous inclinerions à penser avec M. Passavant que la *Femme aux deux éponges* a été gravée, probablement sous les yeux mêmes de Marc-Antoine, par un de ses élèves d'outre-Rhin, par Barthélemi Beham peut-être, le plus habile d'entre eux.

Il semble possible que le dessin reproduit ici soit lui-même une reproduction, ou tout au moins une imitation, de quelque monument de l'art antique. On ne saurait en tout cas partager l'opinion de Bartsch, qui croit, bien à tort, pouvoir attribuer ce dessin à Francia.

Pièce sans marque, dont nous connaissons plusieurs copies, mais gravées en contre-partie et toutes assez faibles.

47. *Un Vieux Pâtre parlant à un jeune homme,* pièce dite *le Jeune Homme au violon.*

B. 435. — Pass. 244. — Ottl. 156. — Hauteur : 0m,104. Largeur : 0m,61.

S'il fallait, dans cette petite pièce, d'ailleurs sans marque, n'apprécier que la simplicité savante et la finesse du dessin, on pourrait se croire autorisé à la tenir pour une œuvre de Marc-Antoine ; mais l'exécution en est, à d'autres égards, si particulière, il y a dans le travail même, — dans la manière, par exemple, dont sont traités les arbres et les draperies, — une telle différence avec le faire accoutumé du maître, certaines parties gravées à l'eau-forte semblent si bien démentir le goût et les habitudes techniques de celui-ci, que le doute est au moins permis sur l'authenticité du tout, et que, sans oser pour cela proposer formellement un autre nom, on peut raisonnablement hésiter à accepter ici le nom de Marc-Antoine.

Nous ne connaissons de cette jolie planche qu'une très mauvaise copie sans marque, gravée en contre-partie.

48. *Une Femme exhortant un vieillard affligé,* pièce dite *le Vieillard et la Jeune Femme.*

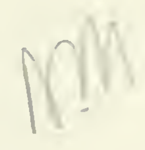
B. 430. — Pass. 239. — Ottl. 143. — Hauteur : 0m,076. Largeur : 0m,49.

Nous avons eu, plus d'une fois déjà, l'occasion de faire remarquer la singulière facilité avec laquelle Bartsch met en avant le nom de Francia comme celui de l'auteur présumé de certains dessins reproduits par le burin de Marc-Antoine ; mais, nulle part

peut-être l'opinion émise par le savant écrivain sur l'origine du modèle fourni au graveur ne nous semble autant qu'ici inacceptable. Rien, en effet, dans le style de la composition mentionnée ci-dessus, rien dans le caractère des figures, rien dans la forme des ajustements ne saurait, je ne dis pas justifier, mais même excuser une telle attribution. La petite pièce dont il s'agit rappelle au contraire, d'un bout à l'autre, le goût régnant et les formules usitées dans l'école de Raphael ; c'est probablement un des élèves de celui-ci qui aura imaginé cette scène d'une signification équivoque d'ailleurs, et, quant à l'exécution, d'un mérite assez médiocre pour qu'on puisse douter qu'elle ait été gravée par Marc-Antoine.

En outre, une particularité matérielle, que Bartsch et M. Passavant ont oublié de signaler en décrivant ce prétendu ouvrage du maître, contribuerait singulièrement à en rendre l'authenticité suspecte. Au-dessous de la figure de la femme, en effet, et à une égale distance à peu près des deux pieds, on voit dans le bas de la planche, à droite, une marque figurée, composée de trois pointes en forme de demi-étoile, marque analogue à celle que portent les estampes du graveur dit le « Maître à la chausse-trappe ». Ce n'est pas lui assurément qui, dans le cas présent, peut être mis en cause ; mais, très certainement aussi, cette marque ne saurait appartenir à Marc-Antoine. Quel que soit le graveur anonyme qui l'a employée, il est bien probable qu'il ne l'aura apposée que sur une œuvre de sa main ; que deviennent alors les affirmations de Bartsch et de M. Passavant déclarant, l'un et l'autre, que la planche est due au maître bolonais ?

49. *L'Empereur Constantin.*



B. 495. — Pass. 271. — Ottl. 287. — Hauteur : 0m,088. Largeur : 0m,088.

Cette pièce reproduit, dans les mêmes dimensions, la face d'une médaille italienne du xve siècle, dont le revers présente deux figures allégoriques de femmes assises à côté d'une croix d'où s'échappe une eau fécondante.

On a prétendu quelquefois que le personnage figuré sur la médaille originale était, non l'empereur Constantin le Grand, mais Constantin Paléologue, dernier empereur d'Orient, tué en 1453, à la prise de Constantinople. Le costume du personnage pourrait jusqu'à un certain point justifier une pareille opinion ; toutefois, celle que M. Armand exprime dans son ouvrage sur *les Médailleurs italiens* nous paraît mieux fondée encore. « Il faut, dit-il (t. II, p. 8), voir dans cette pièce une médaille de restitution, laquelle pourrait, à la vérité, s'appliquer à l'un des deux Constantin aussi bien qu'à l'autre, si le sujet du revers, le *Triomphe de la Croix*, ne décidait la question en faveur du premier empereur chrétien. »

Reste à savoir si la tradition qui attribue à Marc-Antoine la gravure faite d'après cette médaille n'est pas elle-même sujette à révision. Nous ne sommes nullement tenté, quant à nous, de nous prononcer, avec Bartsch et M. Passavant, dans le sens de l'authenticité de l'œuvre. La médiocrité qu'on peut lui reprocher, tant au point de vue du dessin qu'au point de vue de la gravure même, l'absence complète de caractère dans les formes du style, tout nous semble autoriser au moins le doute sur l'origine géné-

ralement assignée à la pièce dont il s'agit, et nous croyons n'être que prudent en nous abstenant de ranger l'image gravée de *Constantin* parmi les ouvrages incontestablement sortis de la main du maître.

A la suite des pièces classées ci-dessus comme douteuses, et au sujet desquelles nos incertitudes résultent d'un examen direct, nous croyons devoir, à titre de renseignement, en mentionner une que nous n'avons jamais eue sous les yeux, mais que Zani, à tort ou à raison, incline à attribuer à Marc-Antoine. C'est donc en laissant à l'érudit italien toute la responsabilité de l'opinion émise ou, tout au moins, de la question posée par lui, que nous transcrivons ici le passage de son *Enciclopedia* (t. IX, p. 218-220) relatif à cette estampe, qu'il qualifie lui-même « d'introuvable » *(irreperibile)*, et dont il n'avait vu qu'une épreuve conservée dans le cabinet Bianconi, à Milan.

« Elle représente, dit-il, d'un côté le Rédempteur en pied, debout sur un monticule, tenant de la main gauche une banderole sur laquelle on lit : SAVLE · SAVLE · QVID · ME · PERSEQVERIS, avec la marque MA, et, de l'autre côté, saint Paul à genoux, en costume de guerrier..., les mains croisées sur la poitrine, et tenant, lui aussi, de la main gauche, une banderole où sont inscrites ces paroles : DOMINE · QVID · ME · VIS · FACERE. On aperçoit dans le fond une ville entre deux montagnes, et quelques petits arbres.....

« Le graveur anonyme de cette pièce n'appartient assurément pas à l'école florentine ; il se rattacherait bien plutôt à l'école vénitienne ou à l'école bolonaise. En tout cas, ce qui est certain, c'est que la marque MA que porte l'ouvrage tend à désigner l'artiste qui en est l'auteur... Or, quel pourrait bien être cet artiste ? Je ne sais ce que vaut en réalité l'idée qui m'est venue de supposer qu'il ne serait autre que le célèbre Raimondi dont le prénom « Marc-Antoine » figurerait ici en abrégé, et dont la gravure ci-dessus décrite serait une des premières œuvres, exécutée soit d'après son propre dessin, soit d'après un dessin de Francia, son maître. On pourrait admettre qu'à l'époque où il fit cette gravure, il n'avait pas encore pris l'habitude de joindre à son nom celui de Francia, et que, à cause de cela, sa planche est marquée seulement des deux lettres MA, au lieu du monogramme en trois lettres, MAF, qu'il adopta plus tard.

« Je ne prétends pas porter un jugement formel sur ce point ; je n'ai d'autre intention que de dire ingénument ce que je suis tenté de croire ; je ne me propose rien de plus..... »

XII

PIÈCES FAUSSEMENT ATTRIBUÉES A MARC-ANTOINE

PIÈCES ADMISES PAR BARTSCH, PAR M. PASSAVANT OU PAR OTTLEY,
COMME ŒUVRES DE MARC-ANTOINE,
ET NE FIGURANT PAS COMME TELLES DANS LE CATALOGUE QUI PRÉCÈDE.

1. *La Reine de Saba venant visiter Salomon,* d'après Raphael.

B. 13. — Ottl. 8. — Hauteur : 0m,393. Largeur : 0m,565.

Vasari mentionne cette pièce, non parmi celles que grava Marc-Antoine, mais au nombre des œuvres produites par les deux principaux imitateurs du maître, Marc de Ravenne et Augustin Vénitien. L'examen de l'estampe ne peut que confirmer l'exactitude de ce renseignement.

2. *Le Massacre des Innocents,* sans le chicot.

Pass. 9. — Ottl. 11. — Hauteur : 0m,277. Largeur : 0m,435. (Voy. au sujet de cette copie le n° 8 du catalogue ci-dessus.)

3. *La Vierge sur un trône, tenant sur son genou gauche l'Enfant Jésus assis.*



B. 46. — Pass. 19. — Ottl. 24. — Hauteur : 0m,182. Largeur : 0m,133.

L'incorrection ou l'insuffisance du dessin, notamment dans le bras droit de la Vierge et dans les pieds et les mains des deux figures, le caractère sans beauté des têtes et, en général, la maigreur du travail dans les diverses parties de la planche, ne nous permettent pas de partager l'opinion qui en attribue l'exécution à Marc-Antoine.

Il nous semble également impossible, contrairement à l'assertion de Bartsch, d'admettre que Raphael ait été l'auteur du dessin que cette planche reproduit.

4. *La Vierge glorieuse et l'Enfant Jésus,* sans l'encadrement de rayons.

B. 53. — Ottl. 26. — Hauteur : 0m,252. Largeur : 0m,178. (Voy. au sujet de cette copie le n° 10 de notre catalogue.)

5. *La Vierge debout auprès du corps mort de Jésus.*

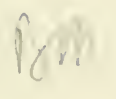
B. 34. — Ottl. 21. — Hauteur : 0m,295. Largeur : 0m,200. (Voy. le même sujet décrit dans notre catalogue sous le n° 20.)

6. *Jésus-Christ dans le tombeau, soutenu par la Vierge et entouré de sept autres saints personnages.*

B. 30. — Pass. 12. — Ottl. 18. — Hauteur : 0m,073. Largeur : 0m,80.

Heineken, dans son *Dictionnaire des Artistes* (p. 299, n° 24), dit que cette estampe porte « en bas, vers la droite », le monogramme de Marc-Antoine. S'il existe en effet des épreuves ainsi marquées, — et nous n'en avons jamais eu sous les yeux, — nous nous croirions autorisé à n'y voir qu'une supercherie. La pièce dont il s'agit nous paraît sous le rapport du dessin trop faible, dans les mains particulièrement, pour qu'on puisse, avec Heineken, Bartsch et M. Passavant, la classer parmi les œuvres de Marc-Antoine.

Il ne nous semble pas possible non plus, contrairement à l'opinion de Bartsch, que la composition reproduite ait été dessinée par Francia.



7. *Saint Joseph*, de la suite des *Petits Saints.*

B. 154. — Pass. 85. — Ottl. 85. — Hauteur : 0m,080. Largeur : 0m,050.

A ne considérer dans cette petite estampe que la disposition architectonique du fond et la place du personnage par rapport à ces deux piliers qui accompagnent ailleurs des figures de même espèce, il semble que le *Saint Joseph* doive appartenir à la série des « petits saints » gravés par Marc-Antoine; mais l'attitude même et le caractère exceptionnel de cette figure, l'aspect voisin de la caricature qu'elle présente, enfin le travail adopté pour en modeler les formes, tout nous autorise à penser qu'elle n'a été ni dessinée, ni gravée par Marc-Antoine. Si elle doit trouver place parmi les pièces dont la suite des « petits saints » se compose, ce ne peut être qu'à titre de complément ou de supplément fourni par quelque imitateur ou par quelque auxiliaire du maître, et non à titre d'œuvre due au burin de celui-ci.

8. *Saint Sébastien*, de la même suite.

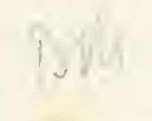
B. 167. — Pass. 98. — Ottl. 98. — Hauteur : 0m,082. Largeur : 0m,048.

Cette petite pièce, que d'ailleurs Bartsch lui-même hésite à tenir pour une œuvre de Marc-Antoine, nous semble, comme la pièce mentionnée sous le numéro qui précède, devoir être exclue, sinon de la collection générale des « petits saints », au moins du nombre de ceux de ces petits saints que le maître lui-même a gravés.

9. *Saint Pierre, dominicain*, de la même suite.

B. 161. — Pass. 92. — Ottl. 92. — Hauteur : 0m,084. Largeur : 0m,052.

Même observation qu'au sujet des deux pièces ci-dessus.



10. *Sainte Lucie,* de la même suite.

B. 179. — Pass. 110. — Ottl. 109. — Hauteur : 0m,081. Largeur : 0m,051.

Cette pièce, d'ailleurs sans marque, est dessinée et gravée avec une incorrection telle, elle nous semble à tous égards si peu digne du talent de Marc-Antoine, que nous refusons sans scrupule d'en admettre l'authenticité.

11. *Sainte Barbe,* de la même suite.

B. 174. — Pass. 105. — Ottl. 104. — Hauteur : 0m,081. Largeur : 0m,051.

« Cette estampe, dit Bartsch (t. XIV, p. 145), est gravée dans un goût approchant de celui de Marc-Antoine, mais nous n'osons pas soutenir qu'elle soit effectivement de ce maître. » Nous croyons, quant à nous, qu'il est permis de ne pas s'en tenir au doute sur ce point et qu'on peut hardiment se prononcer pour la négative.

12. *Sainte Marie-Madeleine transportée au ciel,* de la même suite.

B. 180. — Pass. 111. — Ottl. 110. — Hauteur : 0m,105. Largeur : 0m,070.

Rien, dans cette pièce, ne nous paraît justifier l'opinion de ceux qui ont cru pouvoir la classer parmi les œuvres de Marc-Antoine.



13. *Saint Vincent,* de la même suite.

B. 168. — Pass. 99. — Ottl. 99. — Hauteur : 0m,080. Largeur : 0m,050.

Même observation au sujet de cette petite pièce, qui d'ailleurs ne porte ni le monogramme du maître, ni le nom du personnage représenté. Ce n'est que sur une copie gravée en contre-partie qu'on lit ces mots : S. VINCENTIVS.

14. *Saint François d'Assise recevant les stigmates.*

B. 97. — Pass. 41. — Ottl. 50. — Hauteur : 0m,101. Largeur : 0m,078.

Pièce sans marque que Bartsch, Ottley et M. Passavant s'accordent à tenir pour une œuvre de Marc-Antoine, gravée d'après son propre dessin.

Il semble impossible d'attribuer avec quelque apparence de raison à Marc-Antoine une œuvre aussi défectueuse à tous égards que celle-ci.

15. *L'Apollon du Belvédère.*

B. 330. — Ottl. 261. — Hauteur : 0m,290. Largeur : 0m,155.

Cette figure est, dans la tête en particulier, d'une exécution manifestement trop

inférieure à celle de la planche, d'après le même modèle, que nous avons décrite sous le n° 106, pour que nous hésitions à l'exclure de l'œuvre de Marc-Antoine.

16. *Apollon.*

B. 334. — Ottl. 241. — Hauteur : $0^m,220$. Largeur : $0^m,108$.

Copie de la pièce gravée par Marc-Antoine et décrite dans notre catalogue sous le n° 107.

17. *Le Triomphe de Neptune.*

Pass. 282. — Hauteur : $0^m,069$. Largeur : $0^m,101$.

Cette petite planche, gravée en manière de nielle, représente Neptune debout, le trident en main, sur un char que traînent, en se dirigeant vers la droite, deux chevaux marins accompagnés chacun d'un triton dont les jambes plongent dans l'eau jusqu'à la hauteur des mollets.

Classée sous le n° 213 par M. Duchesne parmi les nielles italiens anonymes (*Essai sur les nielles*, p. 212), elle a paru à M. Passavant, d'accord sur ce point avec Ottley (*Catalogue du Cabinet Sykes*), devoir être comprise dans le catalogue des œuvres de Marc-Antoine, attendu, dit-il, que « le dessin de cette pièce, qui semble appartenir à l'époque romaine du maître, est de toute beauté ».

Il nous est impossible de partager cette opinion, et cela en raison des graves incorrections que présente ici le dessin même, soit des formes générales, soit des formes partielles. Non seulement les contours et le modelé sont traités partout avec une mollesse qui arrondit l'aspect des figures, mais certains détails de celles-ci trahissent, au point de vue de la construction anatomique, une ignorance qu'on ne saurait imputer à Marc-Antoine, quelque époque, « romaine » ou non, de sa vie qu'on choisisse. Il suffira, pour se convaincre qu'il n'a pu être l'auteur de la pièce dont il s'agit, d'examiner, entre autres morceaux particulièrement défectueux, le bras de Neptune qui tient le trident, et le bras droit, plus mal dessiné encore, du triton qui marche au premier plan.

18. *Néréide portée par un Triton.*

B. 228. — Hauteur : $0^m,135$. Largeur : $0^m,170$.

Bartsch dit de cette estampe que « si elle est de Marc-Antoine, on doit la considérer comme un de ses premiers essais de jeunesse ». Nous ne pouvons nous ranger à cet avis. Ce que laisse voir la pièce dont il s'agit, ce n'est pas l'inexpérience d'un apprenti, mais bien la médiocrité d'un graveur rompu de longue main au métier. A aucune époque de sa vie, Marc-Antoine n'aurait dessiné aussi grossièrement ni aussi mal.

19. *Offrande au dieu Pan.*

B. 258. — Hauteur : 0m,083. Largeur : 0m,062.

L'extrême incorrection, au point de vue du dessin, que présente cette petite pièce, notamment dans la tête et dans les bras de la femme qui porte sur sa tête une corbeille pleine de fruits, — les caractères équivoques du faire, — l'ignorance de la perspective qu'accusent les lignes du terme et du piédestal sur lequel il se dresse, — tout nous autorise à penser que l'*Offrande au dieu Pan* ou, comme Bartsch appelle cette pièce, la *Nymphe près du terme de Pan*, n'a pu être gravée par Marc-Antoine.

20. *Ariane,* dite *Cléopâtre.*

B. 200. — Pass. 125. — Ottl. 120. — Hauteur : 0m,108. Largeur : 0m,178.

Copie de la pièce décrite sous le n° 126 de notre catalogue.

21. *Silène soutenu par deux satyres et monté sur un âne dont un troisième satyre tient le licou.*

B. 222. — Hauteur : 0m,110. Largeur : 0m,175.

Cette pièce, qui fait partie d'une suite de huit estampes d'après des bas-reliefs antiques, ne nous paraît nullement justifier cette opinion de Bartsch qu'elle « pourrait bien être de Marc-Antoine ». On serait, suivant nous, beaucoup mieux fondé à y reconnaître la main de Marc de Ravenne, qui d'ailleurs a marqué de son monogramme les deux premières des huit estampes dont il s'agit.

22. *Un Satyre découvrant une nymphe endormie et appuyée sur un vase.*

B. 223. — Hauteur : 0m,110. Largeur : 0m,175.

Même observation au sujet de cette estampe que Bartsch est tenté d'attribuer, comme la précédente, à Marc-Antoine, et qui appartient à la suite mentionnée ci-dessus.

23. *Bacchanale* ou *Offrande à Priape.*

B. 248. — Pass. 176. — Ottl. 134. — Hauteur : 0m,143. Largeur : 0m,505.

Copie de la pièce que nous avons décrite sous le n° 137.

24. *Le Satyre et la Bacchante.*

Pass., t. VI, p. 44, n° 289. — Hauteur : 0m,192. Largeur : 0m,130.

Pour attribuer à Marc-Antoine cette pièce que Bartsch n'a pas mentionnée dans son catalogue, M. Passavant s'autorise de l'analogie qu'elle présente, selon lui, avec

une autre estampe du maître, le *Satyre surprenant une nymphe endormie*, que nous avons décrite sous le nº 138. Il ajoute même qu'elle sert de « pendant » à cette estampe; ce qui n'est pas exact, puisque les deux pièces ont des formes et des dimensions différentes. D'ailleurs la similitude au point de vue du travail que signale M. Passavant ne nous paraît pas exister, ou du moins elle n'est pas à nos yeux assez positive pour que nous croyions devoir admettre le *Satyre et la Bacchante* parmi les œuvres authentiques de Marc-Antoine, quelque intéressante d'ailleurs que soit cette pièce.

25. *Figure de Bacchus de profil dans une niche.*

B. 308. — Hauteur : 0m,217. Largeur : 0m,102.

Cette figure qui reproduit une statue antique nous semble avoir été attribuée à tort à Marc-Antoine. Elle ne rappelle ni la souplesse dans le dessin et dans le modelé, ni le faire accoutumé du maître. Le travail, au contraire, y a une certaine rudesse qui permettrait bien plutôt de supposer qu'elle est l'œuvre de Marc de Ravenne.

26. *Faune vu de face dans une niche.*

B. 307. — Hauteur : 0m,217. Largeur : 0m,102.

L'observation qui vient d'être faite au sujet de l'estampe inscrite sous le numéro qui précède s'applique également à celle-ci.

27. *Jeune Homme assis dans une niche et tenant une flûte de Pan,* pièce dite *le Jeune Olympe.*

B. 309. — Hauteur : 0m,225. Largeur : 0m,115.

Même observation que ci-dessus.

28. *Le Désespoir,* pièce dite *la Femme qui s'arrache les cheveux.*

B. 437. — Pass. 246. — Ottl. 160. — Hauteur : 0m,097. Largeur : 0m,060.

Bartsch dit, à propos de cette pièce, qu'elle a été « gravée par Marc-Antoine »; qu'elle « approche de ses premières manières »; enfin, que « le dessin en paraît être de Francia ». Nous croyons les opinions de Bartsch sur ces trois points également erronées.

29. *Bataille,* dite *la Bataille au coutelas.*

B. 211. — Ottl. 131. — Hauteur : 0m,340. Largeur : 0m,468.

Cette pièce d'après Jules Romain et non, comme on l'a dit souvent, d'après Raphael, représente le combat livré aux Carthaginois par les Romains sous le commandement de Scipion. Elle tire son nom du sabre que l'on voit, jeté sur le sol, auprès

d'un jeune guerrier étendu mort à droite, au premier plan, et elle n'est certainement pas sans mérite ; mais elle nous paraît avoir été tout à fait à tort attribuée à Marc-Antoine, dont elle ne rappelle ni le goût, ni les procédés de travail ordinaires. La *Bataille au coutelas* est sans doute l'œuvre d'un des imitateurs du maître, mais une œuvre très digne d'attention, et dont l'importance, d'ailleurs, paraît avoir été bien vite reconnue, puisque, fort peu après l'époque où cette gravure venait d'être mise en vente, elle était reproduite en contre-partie par Augustin Vénitien.

30. *Jeune Homme assis tenant dans la main droite une flûte.*

B. 467. — Ottl. 209. — Hauteur : 0^{m},173. Largeur : 0^{m},119.



Cette figure, aussi mauvaise au point de vue du dessin qu'au point de vue de la gravure, est absolument indigne du talent de Marc-Antoine. Nous ne comprenons pas que Bartsch ait hésité à le déclarer et qu'il se soit contenté de dire : « Suivant l'opinion commune, Marc-Antoine aurait gravé cette pièce d'après un dessin de Raphael. » Il y a là en réalité une double erreur, ou plutôt une double injure à la mémoire des deux grands artistes. Pas plus que Marc-Antoine, Raphael n'a pu être pour quelque chose dans l'exécution d'un pareil ouvrage.

31. *Le Soldat rattachant son haut-de-chausses.*

B. 463. — Hauteur : 0^{m},150. Largeur : 0^{m},110.

Pour reconnaître que cette figure, tirée du célèbre carton de Michel-Ange, n'a pu être gravée par Marc-Antoine, il suffit de la rapprocher des deux planches dans lesquelles le maître a reproduit des fragments de ce même carton de la *Guerre de Pise* et que nous avons décrites sous les n°s 195 et 196.

32. *Jeune Mère embrassant son enfant.*

Ottl. 211. — Hauteur : 0^{m},210. Largeur : 0^{m},145.

Heineken est, nous le croyons, le premier qui ait formellement attribué à Marc-Antoine cette planche, intitulée par lui : *la Sainte Vierge et l'Enfant Jésus*. (*Dictionnaire des Artistes*, t. Ier, p. 336.) Quant à Bartsch, tout en voyant à son tour une image du groupe sacré dans cette scène familière, probablement retracée par Raphael à titre de simple souvenir ou d'étude, il estime que « le peu de correction dans le dessin et le défaut dans la pratique de la taille prouvent » que la pièce regardée par Heineken comme une œuvre de Marc-Antoine « n'est qu'un essai de quelque jeune graveur » de l'époque. (*Le Peintre-Graveur*, t. XV, p. 21.) Enfin, sans être aussi affirmatif que Heineken, Ottley incline à penser que la planche dont il s'agit a bien pu être gravée par Marc-Antoine, et il reproche presque à Bartsch de ne l'avoir pas comprise dans son catalogue des œuvres du maître. Nous ne saurions partager cet avis. Il nous semble certain au contraire que Marc-Antoine n'a été pour rien dans le travail qu'on lui attribue

et que ce travail est sorti de la main, d'ailleurs passablement lourde, d'un de ses élèves ou de ses imitateurs.

33. *Jeune Femme endormie auprès d'une fenêtre,* pièce dite *la Femme pensive.*

B. 460. — Pass. (Élèves anonymes de Marc-Antoine, n° 122.) — Ottl. 196. — Hauteur, 0m,153. Largeur : 0m,92.

Les écrivains qui se sont occupés de cette estampe ont dit, les uns qu'elle avait été faite d'après un modèle tracé par Raphael, les autres — et à bien meilleur droit, assurément, puisque leur opinion se trouve justifiée par les caractères du dessin original conservé au musée de Florence — qu'elle reproduisait une composition du Parmesan ; mais ceux qui l'ont attribuée à Marc-Antoine nous paraissent s'être trompés. Comment en effet reconnaître les procédés de Marc-Antoine dans ces petites tailles fines et serrées employées ici tant pour l'exécution des draperies que pour l'indication du ciel et du paysage, au-dessus duquel vole un ange portant une croix ? figure qui, soit dit en passant, pourrait servir à caractériser le sujet et faire présumer que l'auteur du dessin original a voulu représenter le *Songe de sainte Hélène.*

34. *Une Femme vue de dos portant son enfant.*

B. 450. — Hauteur : 0m,121. Largeur : 0m,070.

Le grand vase fermé, en forme de gourde ou de bouteille, que cette femme porte au moyen d'une corde passée autour de son épaule, permettrait de supposer que, dans la pensée du dessinateur, les deux personnages représentés ici devaient figurer Agar chassée et son fils Ismaël. Peut-être l'artiste a-t-il voulu tout uniment retracer une paysanne et son enfant, tels qu'il les avait vus l'un et l'autre au détour d'une rue ou dans la campagne. En tout cas, il nous paraît impossible qu'une planche aussi médiocre, aussi défectueuse même au point de vue des formes et au point de vue du travail, ait été gravée par Marc-Antoine.

35. *Un Jeune Berger.*

Hauteur : 0m,080. Largeur : 0m,055.

Ce jeune berger est représenté assis au pied d'un arbre, soufflant dans une longue corne qu'il tient des deux mains. Sa tête et son corps, vus de profil, sont tournés vers la gauche ; sa jambe gauche est reployée sous lui, sa jambe droite étendue en avant. Dans le fond, vers la droite, on aperçoit une ville au-dessus de laquelle s'élèvent des montagnes. Pièce sans marque.

Cette petite vignette, dont il existe une épreuve dans la *Kunsthalle* de Hambourg, où elle est classée parmi les œuvres de Marc-Antoine, n'a été mentionnée ni par Bartsch, ni par M. Passavant, soit parce qu'ils ne la connaissaient point, soit parce qu'ils n'admet-

taient pas qu'elle fût sortie de la main du maître. Quant à nous, si nous la mentionnons ici, c'est uniquement en raison de l'origine que lui ont attribuée, il y a quelques années, MM. Harzen et Commeter, et que, sur la foi de ces deux connaisseurs, l'auteur de l'ouvrage intitulé : *Verzeichniss der Kupfertisch-Sammlung in der Kunsthalle zu Hamburg*, a cru devoir lui assigner à son tour; origine d'ailleurs au moins contestable à notre avis, et que la médiocrité même de cette petite planche, au double point de vue du dessin et du travail, ne nous semble nullement justifier.

36. *Portrait de Charles-Quint,* jeune.

B. 497. — Ottl. 290. — Hauteur : 0m,155. Largeur : 0m,142.

En raison de la dureté et de la sécheresse avec lesquelles ce portrait est dessiné et gravé, il nous est impossible d'y reconnaître une œuvre de Marc-Antoine, de qui, d'ailleurs, il ne porte pas le monogramme. Vasari dit, il est vrai, que le graveur bolonais fit un portrait, et même deux portraits de Charles-Quint, « l'un quand l'empereur était jeune, l'autre à une époque où il était plus avancé en âge »; mais si l'indication est exacte, elle ne saurait certainement concerner ni la présente estampe, ni une autre estampe, également en forme de médaillon et de dimensions plus grandes, où Charles-Quint est représenté, à l'âge de quarante ans environ, le visage de profil et tourné vers la gauche, la tête coiffée d'une petite toque, — le tout avec cette inscription : DIVVS CAROLVS CAESAR AVGVSTVS IMPERATOR.

Si cette seconde pièce, d'ailleurs aussi peu digne de Marc-Antoine que la première, avait été en effet gravée par lui, l'exécution en remonterait à l'année 1540 à peu près, Charles-Quint étant né en 1500. Comment concilier cette date, non seulement avec la faiblesse de l'ouvrage, mais avec l'époque même de la mort de Marc-Antoine qui n'existait plus en 1540 ?

En résumé, si les deux portraits de Charles-Quint mentionnés par Vasari sont bien ceux dont nous venons de parler, il faut supposer que l'écrivain italien, en les mettant au compte de Marc-Antoine, se sera un peu légèrement fié à sa mémoire, et qu'il aura négligé de contrôler ses souvenirs par un nouvel examen des deux œuvres en cause.

37. *Portrait de Jérôme Savonarole.*

C'est tout à fait à tort, suivant nous, que quelques personnes attribuent à Marc-Antoine cette pièce, en forme de médaillon comme la précédente, et dans laquelle la tête vue de profil du personnage représenté est tournée vers la droite. L'exécution n'en est pas mauvaise, mais elle diffère trop du faire accoutumé du maître pour que l'on soit autorisé à classer parmi les œuvres de celui-ci cette reproduction d'une médaille bien connue d'ailleurs et dont les exemplaires se trouvent dans la plupart des collections publiques ou privées.

38. *Jésus-Christ en croix, entre la Sainte Vierge et saint Jean,* d'après Albert Dürer.

B. 645. — Pass., t. VI, p. 46. — Hauteur : $0^m,259$. Largeur : $0^m,166$.

39. *Jésus-Christ mis au tombeau,* d'après Albert Dürer.

B. 646. — Pass., t. VI, p. 46. — Hauteur : $0^m,344$. Largeur : $0^m,191$.

Voir au sujet de ces deux estampes attribuées à tort, selon nous, à Marc-Antoine, les observations qui, dans le catalogue ci-dessus (section des *Copies d'après Albert Dürer*), suivent la description de la pièce dite la *Vierge à la porte*, n° 291.

Toutes les pièces, faussement attribuées selon nous à Marc-Antoine, que nous venons de mentionner ont été, sauf deux, — celles qui portent les nos 35 et 37, — comprises par Bartsch, par Ottley ou par M. Passavant, dans les catalogues qu'ils ont dressés des œuvres du maître. C'est en raison même du juste crédit attaché aux travaux de ces trois écrivains que nous les avons choisis de préférence à d'autres, pour signaler des erreurs qu'on trouverait ailleurs à relever en plus grand nombre, mais avec moins d'à-propos sans doute et moins d'utilité pour autrui.

Ne serait-il pas bien superflu par exemple d'indiquer une à une toutes les bévues, en ce qui concerne Marc-Antoine et ses œuvres, que Florent-le-Comte a commises dans son *Cabinet des Singularités de l'architecture, de la peinture et de la gravure* (Paris, 1699-1700), ou les méprises, aussi étranges souvent, dans lesquelles Heineken est tombé en écrivant sur le même sujet les pages que contient son *Dictionnaire des Artistes* (Leipzig, 1778-1790) ? Il n'y a là, en réalité, rien de fort compromettant pour la gloire du maître, ni de fort dangereux pour les lecteurs, tant il sera facile, même aux moins expérimentés, de sentir la témérité de ces assertions ou le néant de ces hypothèses ; mais d'autres erreurs plus récentes se sont produites parfois en meilleur lieu, et nous croyons devoir, en finissant, en noter quelques-unes, ne fût-ce qu'à titre de curiosités ou de simples renseignements.

Ainsi l'auteur d'un des ouvrages les plus judicieux sur la gravure, qui aient paru depuis un demi-siècle, M. Zanetti, dans son *Catalogue raisonné des estampes du Cabinet Cicognara* (Venise, 1837), ne laisse pas par moments d'incliner si bien à l'indulgence pour certains imitateurs médiocres de Marc-Antoine, qu'il confondra presque leurs travaux avec ceux de Marc-Antoine lui-même, qu'il dira, par exemple (p. 343), d'une très défectueuse estampe gravée par l'un d'eux et que nous avons mentionnée plus haut (n° 27), — le *Jeune Olympe :* « Cette estampe est si belle qu'elle ne serait pas indigne de l'œuvre du maître. » Ailleurs (p. 285), il croira pouvoir constater l'intervention directe de Marc-Antoine dans plusieurs des tâches accomplies tant bien que mal par Augustin Vénitien, et, entre autres témoignages de ce concours officieux, la large part que Marc-Antoine aurait prise à l'exécution de la planche qui représente *Un Empereur romain à cheval rencontrant un guerrier.*

Malgré sa clairvoyance ordinaire et la délicatesse de son goût, M. Renouvier, à son tour, ne semble guère mieux inspiré quand, dans le chapitre consacré à *Marc-Antoine et à ses élèves*, il ne craint pas d'avancer qu'Augustin Vénitien, « buriniste plus sage que son maître, fut dans quelques pièces plus doux et plus agréable peut-être ». (*Des Types et des Manières des maîtres graveurs;* Montpellier, 1853. 2e partie, p. 13.) Voilà un jugement auquel il est impossible de souscrire; mais du moins celui qui le hasarde s'en tient à une comparaison d'ensemble entre les deux graveurs et ne se donne pas le tort de mettre au compte de l'un ce qui appartient à l'autre. S'il y a là en réalité une erreur d'appréciation esthétique, il n'y a pas le déplacement d'un fait matériel, l'attribution plus ou moins fâcheuse à Marc-Antoine d'ouvrages qui ne sont pas sortis de sa main.

Il en est tout autrement de l'indication qu'on trouve dans un catalogue publié à Paris en 1861 (Tross., no VII), d'une série de petites gravures en bois accompagnant le texte d'un traité imprimé à Venise en 1516, et ayant pour titre : *Abbas Joachim Magnus propheta, de magnis tribulationibus et statu sancte ecclesie; item explanatio figurata et pulchra in Apocalypsim.* Le rédacteur du catalogue dit formellement que ces gravures sont de Marc-Antoine. Or, si mal fondée que soit l'assertion, il se trouvera peut-être, le cas échéant, des gens pour la répéter; il ne sera donc pas inutile de prémunir ceux qui pourraient être tentés de les croire sur parole. L'ouvrage ci-dessus mentionné (pet. in-4. goth. à 2 col., 76 ff.) contient effectivement un certain nombre de vignettes, dont plusieurs marquées, dans le bas, de la lettre M; mais cela suffisait-il pour qu'on les attribuât avec quelque apparence de raison à Marc-Antoine? Si l'on veut jeter les yeux sur l'exemplaire que possède la Bibliothèque de l'Arsenal, on s'assurera que non seulement les vignettes dont il s'agit sont à tous égards indignes de Marc-Antoine, mais même que celui qui les a gravées était un ouvrier sans le moindre talent. Faire intervenir en ceci le nom du maître qui, avant l'année 1516, date de l'impression du livre, avait exécuté déjà plusieurs de ses plus beaux chefs-d'œuvre, est une tentative aussi déplacée, une erreur, involontaire ou non, aussi choquante que pourrait l'être de nos jours l'attribution au chef de notre école de gravure, M. Henriquel, d'une série d'images fabriquées à Épinal.

Enfin, plus récemment encore (1863), M. Waldeck, dont nous avons eu déjà l'occasion de citer le nom à propos des pièces libres d'après Jules Romain, M. Waldeck n'hésitait pas à comprendre, dans le catalogue des gravures de Marc-Antoine qu'il mettait en vente, plusieurs estampes « inédites » ou « non décrites », — une *Pallas* entre autres « gravée, suivant lui, par Marc-Antoine à Bologne en 1529 ou 1530, et l'un de ses derniers ouvrages ». Nous ne savons dans quelles mains se trouvent maintenant les estampes « non décrites » que nous avons vues à la vente Waldeck, et dont le vendeur prétendait alors enrichir l'œuvre de Marc-Antoine, mais nous croyons que ceux qui les possèdent auront agi sagement en les classant ailleurs que dans le recueil des ouvrages authentiques du maître bolonais.

TABLE DES GRAVURES

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES.

TABLE DES PIÈCES DÉCRITES DANS LE CATALOGUE

HIÉROLOGIE

SUJETS TIRÉS DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU TESTAMENT

SAINTS ET SAINTES

PIÈCES ISOLÉES

SUJETS D'HISTOIRE

PIÈCES EN SUITES

PIÈCES ISOLÉES

FIGURES D'ETUDE

PIÈCES DIVERSES

SUJETS DE FANTAISIE ET VIGNETTES POUR L'ORNEMENT DE LIVRES

PORTRAITS

PIÈCES EN SUITES

PIÈCES ISOLÉES

COPIES PAR MARC-ANTOINE

D'après Albert Dürer et Lucas de Leyde.

PIÈCES EN SUITES

PIÈCES ISOLÉES

GRAVURE EN BOIS

PIÈCES DOUTEUSES

PIÈCES

FAUSSEMENT ATTRIBUÉES A MARC-ANTOINE

FIN DE LA TABLE DES PIÈCES DÉCRITES DANS LE CATALOGUE.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS DES ARTISTES, DES ÉCRIVAINS SUR L'ART, DES IMPRIMEURS-ÉDITEURS OU DES COLLECTIONNEURS D'ESTAMPES, MENTIONNÉS DANS CE VOLUME

A

B

C

W

Z

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE.

TABLE DES MATIÈRES

VIE DE MARC-ANTOINE

CATALOGUE DES ŒUVRES DE MARC-ANTOINE

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

PARIS — IMPRIMERIE DE L'ART
E. MÉNARD ET J. AUGRY, 41, RUE DE LA VICTOIRE

